

(UN)SICHTBARKEIT  
GIORGIO DE CHIRICO, FILIPPO DE PISIS, GIORGIO MORANDI:  
ZUR KUNSTAUFFASSUNG.  
BILDBESCHREIBUNGEN UND BILDANALYSEN.

Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades

**Doctor philosophiae**  
**(Dr. phil.)**

eingereicht an

der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät  
der Humboldt-Universität zu Berlin

von

M.A., Lisa Fenzi,

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin  
Prof. Dr. Jan-Hendrik Olbertz

Dekanin der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät  
Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Gutachter: 1. Prof. Dr. Michael Diers  
2. Prof. Dr. Gottfried Boehm

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Juni 2015

# INHALTSVERZEICHNIS

DANKSAGUNG .....	4
ABSTRACT .....	6
ENGLISH SUMMARY .....	7
EINLEITUNG .....	8
1 DREI WEGE ZUR (UN)SICHTBARKEIT:	
GIORGIO DE CHIRICO, FILIPPO DE PISIS, GIORGIO MORANDI .....	24
1.1 Die Moderne und die Krise der Repräsentation .....	25
1.2 Ein neues Verhältnis zum Realen:	
Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Giacomo Leopardi .....	29
1.3 [Exkurs]: Giacomo Leopardi (1798–1837) .....	32
1.4 Tradition in der Moderne .....	45
1.5 Bruch mit der Ordnung des Sichtbaren und Bildhaften .....	47
1.6 Sehen und Wahrnehmung im Fokus .....	51
1.6.1 Kunst, um das Unsichtbare sichtbar zu machen .....	51
1.6.2 Phänomenologie und Erfahrung: das (Un)Sichtbare .....	55
2 GIORGIO DE CHIRICO: AUF DEN PROZESS DES SEHENS VERWEISEN .....	62
2.1 Quellen und Motivvorlagen .....	63
2.1.1 Topographien: Griechenland, Deutschland, Italien .....	66
2.1.2 Wiederkehrende Motive .....	70
2.1.3 Nietzsche, Schopenhauer, Leopardi .....	72
2.2 Besonderheiten der Bildtitel .....	76
2.3 Bildbeschreibungen .....	78
2.3.1 L’énigme de l’heure (1910–11) .....	78
2.3.2 La lassitude de l’infini (1912) .....	84
2.3.3 La grande tour (1913) .....	87
2.4 Vertiefende Bildanalyse: Strukturen und Strategien .....	92
2.4.1 Sehverwirrung und Instabilität durch Oppositionen .....	92

2.4.2 Die Betrachtung bewusst machen.....	94
2.4.3 Architektur und Raum .....	99
2.4.4 Perspektive und Theater .....	101
2.4.5 Erzeugung eines Unheimlichen .....	103
2.5 Krise der Repräsentation .....	105
2.5.1 Wahrnehmung als ein anderes Sehen .....	111
2.5.2 Unbestimmtheit des Sichtbaren .....	115
2.5.3 Verbindung Sichtbares/Unsichtbares.....	119
<b>3 FILIPPO DE PISIS: HARMONISCHE OPPOSITIONEN.....</b>	<b>123</b>
3.1 Meeresstillleben: die Komposition.....	124
3.2 Bildbeschreibungen.....	126
3.2.1 Conchiglie (1923).....	126
3.2.2 Funghi con la chiesa di Saint-Sulpice (1933).....	131
3.2.3 Natura morta e foglia (1943), Natura morta marina (1943).....	134
3.2.4 Composizione con pesce, agli e vela bianca (1946–47).....	138
3.3 Vertiefende Bildanalyse: Spannung und Harmonie der Gegensätze.....	141
3.3.1 Oppositionen.....	141
3.3.2 Vergänglichkeit und Unendlichkeit.....	145
3.3.3 Symbolische Übersetzung?.....	150
3.3.4 Sichtbares/Unsichtbares.....	153
<b>4 GIORGIO MORANDI: WAHRNEHMUNG IM KONTINUUM.....</b>	<b>160</b>
4.1 Komposition – Einheit und Offenheit .....	162
4.2 Bildstrategien und Konsequenzen .....	163
4.3 Bildbeschreibungen.....	172
4.3.1 Natura morta (1956) .....	172
4.3.2 Natura morta (1958) .....	175
4.3.3 Natura morta (1960) .....	177
4.3.4 Natura morta (1962) .....	179
4.3.5 Natura morta (1963) .....	183
4.4 Vertiefende Bildanalyse .....	186
4.4.1 Thematisierung der Betrachtung.....	188
4.4.2 Spannung der Oppositionen.....	190
4.4.3 Prozess und Wirkung.....	193
4.5 Morandis Werkauffassung und die Phänomenologie: Parallelen und Analogien .....	197
4.6 Sichtbares/Unsichtbares .....	202

5 (UN)SICHTBARES: BILDSTRATEGIEN UND STRUKTUREN IM VERGLEICH .....	210
5.1 Stil und Stillleben .....	214
5.2 Serien.....	218
5.3 Grund und Raum .....	219
5.4 Oppositionen .....	221
5.5 Betrachtung .....	222
5.6 (Un)Sichtbares.....	223
6 SCHLUSSWORT .....	231
LITERATURVERZEICHNIS.....	240
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	261
ABBILDUNGEN .....	265

## DANKSAGUNG

Von den Anfängen in Freiburg und Basel bis zu der Abgabe in Berlin haben viele Freunde, Kollegen und Familienmitglieder an der Entstehung dieser Arbeit Teil und Anteil genommen. Ich möchte mich bei Frau Stephanie Böhm, Dr. Julia Garlandi-Pascual, Dr. Ines Goldbach, Dr. Roland Prügel, Dr. Simone Schimpf und Dr. Yvonne Ziegler für die gelesenen Texte, die ausgefochtenen Diskussionen, die beantworteten und unbeantworteten Fragen aus unserer selbstinitiierten Arbeitsgruppe bedanken. Den Korrektorinnen, Leserinnen und Kritikerinnen, die in diesen Jahren mehrmals die Bürde der sprachlichen Entwirrung auf sich genommen haben, gebührt meine größte Dankbarkeit und mein Respekt vor einer Aufgabe, die oft unterschätzt wird: Danke an Uta Hahndorf, Stephanie Zumbrink, Guido Linke, Julia Herr, Nikola Acuti, Anne Rohloff und Verena Feltes! Vor allem aber Dr. Friederike Sack und Dr. Carsten Mann hatten Schweres zu bewältigen und zu ertragen: die meisten Texte zu korrigieren und... mein „sprachliches“ Misstrauen auszuhalten: Ob sie meine Texte wirklich verstanden haben? Ja, sie haben es! Danke dafür, dass Ihr so viel Arbeit, Zeit, Wissen und Geduld für mich aufgebracht habt.

Bei Herrn Prof. Michael Diers, meinem Erstgutachter und sehr engagiertem Kritiker, Moderator und Organisator in einem spannenden Doktorandenkolloquium möchte ich mich für eben diesen regelmäßigen wissenschaftlichen Rahmen, in dem meine Arbeit zu Ende reifen konnte, für seine Offenheit und für das mir entgegengebrachte Vertrauen sehr herzlich bedanken.

Herrn Prof. Gottfried Boehm, meinem Zweitgutachter und langjährigem Begleiter in den Verwirrungen der Doktorarbeit, bin ich zutiefst zu Dank verpflichtet: Für die Aufmerksamkeit und den Respekt, die Sie mir und meiner Arbeit immer entgegengebracht haben, für Ihre ansteckende geistige Leidenschaft und Neugierde und für den Mut, den Sie mir zugesprochen haben. Ihre besondere Gabe als Lehrer hat mir ermöglicht, mein eigenes Sehen und meine eigenen Gedanken über Kunst zu entwickeln.

Auch so besonders ist die Liebe zu meinem Mann Carsten, dem diese Arbeit gewidmet ist.

Berlin, Januar 2016

Lisa    Fenzi

## ABSTRACT

In dieser Dissertation werden 13 wichtige Werke Giorgio de Chiricos (1888 Volos, Griechenland – 1978 Rom), Filippo de Pisis' (1896 Ferrara – 1956 Mailand) und Giorgio Morandis (1890 Bologna – 1964 ebenda) eingehend beschrieben und analysiert. Als Ergebnis ergibt sich die zum Teil unerwartete Entdeckung, dass die „noch“ figurative, teilweise als rückgewandt angesehene Kunst der drei untersuchten Künstler eine moderne, immer noch aktuelle Frage nach der besonderen Qualität des Bildes stellt. Ihre Skepsis gegenüber einer festgelegten Art der Wahrnehmung entfaltet sich in einer produktiven Auseinandersetzung mit den Bildern und mit einer Gattung – das Stilleben - einer tradierten Kunsttradition und zeigt Kunst in ihrer Fähigkeit ein besonderes, anderes Sehen anzuregen. Dabei zeigt sich in der Analyse der Bilder die unzertrennliche Beziehung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit als einen zentralen Moment in der künstlerischen Produktion. Diese Thematik wird unter anderem in der Verbindung de Chiricos, de Pisis' und Morandis zu den Schriften Arthur Schopenhauers, Friedrich Nietzsches und Giacomo Leopardis erörtert und speziell mit der Auflösung des klassischen Realitätsbegriffs konfrontiert. Die aus dieser Auflösung resultierende „Krise der Repräsentation“ hat auch die Kunst der Moderne veranlasst, sich kritisch mit dem „Realen“ auseinanderzusetzen und nach neuen Formen der Darstellung, aber auch der Betrachtung zu suchen. Wesentlich ist dabei der Gesichtspunkt, dass die bewusste Reflexion des Sehens und des Wahrnehmens selbst zum Bild werden. Dieser Aspekt wird mithilfe einer phänomenologischen Perspektive und Fragestellung weiter ausgeführt und diskutiert. Der Fokus und die Struktur dieser Dissertation liegen in der konkreten und direkten Auseinandersetzung mit den Werken der drei bildenden Künstler aus denen auch der begriffliche Horizont der Arbeit immanent erschlossen wird.

## ENGLISH SUMMARY

This study describes and analyses in detail a total of 13 important works by the Italian painters Giorgio de Chirico (1888 Volos, Greece – 1978 Rome), Filippo de Pisis (1896 Ferrara – 1956 Milan) and Giorgio Morandi (1890 Bologna – 1964 Bologna). Its findings include the partially unexpected discovery that the “yet-figurative” aesthetics of these works, which may be valued as backward and even reactionary raise a very modern and relevant question about the special quality of pictures. The works’ scepticism of a fixed kind of perception also emerges in their productive confrontation with canonical, more traditional pictures and in their affirmation of art’s ability to encourage a special, “other” way of seeing. The argument of this study is based on the investigation of the unavoidable relationship between visibility and invisibility as a central moment in de Chirico’s, de Pisis’ and Morandi’s artistic production, and proposes a dialogue with the theories of Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche and Giacomo Leopardi, whose influence on the three painters was of great importance, especially in conjunction with the dissolution of classic concepts of reality. The crisis of representation resulting from this dissolution led in the visual arts to a critical confrontation with the concept of the “Real”. As a consequence of this confrontation new forms of representation and observation emerged. Essential to this transformation is that conscious reflexions about sight and perception became themselves the subjects and objects of pictures. This aspect is also considered from the perspective of phenomenology and its tools of enquiry. The dissertation’s focus and structure derive from the direct confrontation with the pictures, which also informs its conceptual horizon.



## EINLEITUNG

Die Bilder Giorgio de Chiricos, Filippo de Pisis' und Giorgio Morandis zeigen, trotz augenscheinlicher Unterschiede, Analogien, Resonanzen und gemeinsame Interessen. Ein tatsächlicher Kontakt zwischen den drei zur selben Zeit lebenden Künstlern<sup>1</sup> hat häufiger stattgefunden, sei es, weil sie befreundet waren, im Zuge konkreter künstlerischer Zusammenarbeit oder über die gemeinsame Ausstellungstätigkeit.<sup>2</sup> Ihre figurative Kunst, die als Stillleben oder Landschaftsbild tradierten Kunstgattungen folgt und klassische, mythologische oder alltägliche Sujets und Kompositionen zeigt, kann in gewisser Weise als konservativ beschrieben werden. Die vielschichtige und komplexe Beziehung der Künstler zum Klassizismus oder zum Klassischen<sup>3</sup> ist von der Forschungsliteratur analysiert und in Ausstellungen thematisiert worden<sup>4</sup>, wobei ihre Werke zugleich auf eminente Weise zur Moderne<sup>5</sup> gerechnet werden.

<sup>1</sup> GIORGIO DE CHIRICO: \* 10. Juli 1888 in Volos – † 20. November 1978 in Rom/FILIPPO DE PISIS: \* 11. Mai 1896 in Ferrara – † 2. April 1956 in Mailand/GIORGIO MORANDI: \* 20. Juli 1890 in Bologna – † 18. Juni 1964 in Bologna.

<sup>2</sup> Giorgio de Chirico und Filippo de Pisis lernten sich um 1915 in Ferrara kennen, zusammen mit Savinio (Andrea de Chirico, der Bruder Giorgios) und Carlo Carrà. Die beiden pflegten eine lebenslange freundschaftliche Beziehung. Siehe in: Paolo BALDACCI, De Chirico 1888–1919. La metafisica, MILANO 1997, hier Kapitel: *Ferrara, 1915–1916. Nascita di una strategia culturale*, S. 298 und *Ferrara, 1917. Una scuola metafisica?*, S. 350. Giorgio de Chirico und Giorgio Morandi arbeiteten beide an der Zeitschrift *Valori plastici* mit, die von 1918 bis 1922 erschien. Siehe Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *'Valori plastici' – eine Zeitschrift, ein Verlag, eine Künstlergruppe und der europäische 'Ordnungsruf'*, in: Carla SCHULZ-HOFFMANN (Hrsg.), *Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland: Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland*, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 1988, S. 59–64.

<sup>3</sup> Zur Unterscheidung dieser zwei Begriffe: „Klassizismus beschreibt [...] eine rezeptive [...] epigonale Einstellung zur alten Welt. [...] Klassizismen neigen jedenfalls zu Regeln, sie lassen sich lehren und proklamieren und durch die Jahrhunderte weiterpflegen. Ihr Kern besteht vor allem aus formalen, stilistischen und motivischen Mustern, an die man sich leicht halten kann, die sich variieren und adaptieren lassen, als solche dabei stets erkennbar bleiben.“ Dem Klassischen hingegen ist „weder Regelmäßigkeit noch die Orientierung an Formeln eigentümlich. In seinen möglichen Inhalten offen, meint es eine bestimmte Weise des Verhaltens zu Vergangenheit, eine solche, in der geschichtliches Erinnern und Bewahren Vorrang genießt – ohne aber darüber die Ansprüche der Gegenwart in Abrede zu stellen. Es bietet gleichsam einen Kompromiss an: zwischen der Vorbildlichkeit einer vergangenen Realität und einem zeitgenössischen Bedürfnis nach freiem Ausdruck.“ Gottfried BOEHM, *Eine andere Moderne. Zur Konzeption und zu den Grundlagen der Ausstellung*, in: Gottfried BOEHM/Ulrich MOSCH/Katharina SCHMIDT (Hrsg.), *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, Ausst.-Kat. BASEL 1996, S. 16–38, hier S. 22.

<sup>4</sup> Vgl. Ausst. Kat.: *Canto d'Amore* 1996; Paolo BALDACCI/Wieland SCHMIED (Hrsg.), *Die andere Moderne: De Chirico/Savinio*, Ausst.-Kat. OSTFILDERN-RUIT 2001.

<sup>5</sup> Mit dem Begriff *Moderne* intendiert diese Arbeit die Zeit Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts, in der in der Kunst grundlegende Neuformulierungen von bildnerischen Codes zustande kamen. Impressionismus, Kubismus, Abstraktion, Dadaismus, Surrealismus und Futurismus sind einige der Bewegungen, die zu dieser neuen Orientierung gehören und die häufig durch eine Änderung in der Auffassung des

Eine genaue Analyse der bildlichen Strukturen und Strategien, die die Analogien unter diesen drei Künstlern sowie ihre gemeinsame, besondere Art, die sie modern sein lässt, erhellte, blieb jedoch aus. Diese Art des Vergleichs will diese Arbeit unternehmen.

Zugang zu einem fruchtbaren und weiterführenden Vergleich bietet sich über eine „fokussierte“ Arbeitsperspektive, welche die intensive künstlerische Befragung der Komplexität der Wahrnehmung und insbesondere des Sehens zum Gegenstand hat. Sie lässt Analogien wie Unterschiede in den Werken der drei Künstler deutlich werden und geht auf die Konsequenzen ein, die diese Auseinandersetzung für die Konstitution des Realen bedeutet.

Um die Wichtigkeit des konkreten Bildbezuges zu wahren und hier den Schwerpunkt zu setzen, ist nur eine Auswahl einer begrenzten Anzahl von Gemälden möglich, die zunächst intensiv beschrieben werden, um schließlich zu weiteren Analysen und Reflektionen zu führen.

Für die Auswahl war entscheidend, dass die Bilder aus einer wichtigen Schaffensphase stammen und ein repräsentatives Sujet aus dem Gesamtwerk des jeweiligen Künstlers vorstellen. Sie sollten also zu einem Zeitpunkt entstanden sein, in dem die künstlerische Produktion auch stilistisch eine deutliche Ausrichtung und Reife erreicht hatte. Außerdem sollten sie gleichermaßen explizit und prägnant die Infragestellung der Wahrnehmungsmöglichkeiten genauso wie Konventionen des Seh- und Malvorgangs thematisieren. Biographische Berührungspunkte oder zeitweise stilistische Annäherungen unter den drei Künstlern spielten für die Zusammenstellung keine Rolle. Genauso wenig orientiert sich die erfolgte Auswahl an Exponaten in Ausstellungen, die die Werke der drei Künstler gemeinsam zeigten.<sup>6</sup>

---

Realen und durch ein Misstrauen gegenüber konventionellen Kategorien der Wahrnehmung charakterisiert werden. Vgl. u.a. Werner HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*, MÜNCHEN 1962<sup>3</sup>; Monika WAGNER (Hrsg.), *Moderne Kunst*, HAMBURG 1991; Anne-Marie BONNET, *Kunst der Moderne – Kunst der Gegenwart: Herausforderung und Chance*, KÖLN 2004.

<sup>6</sup> In Berlin wurden die drei Künstler 1921 in der Ausstellung *Das junge Italien* gezeigt, unter dem Begriff *Novecento* erstmals 1926. Ihre Werke waren in der Ausstellung *Realismo magico* und natürlich unter dem Begriff *Metafisica* zu sehen, zuletzt 2003/2004 in Rom. Häufiger konnte man ihre Bilder in Überblicksausstellungen zur Kunst des 20. Jahrhunderts finden: Emily BRAUN (Hrsg.), *Italian Art in the 20th century. Painting and sculpture 1900–1988*, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 1989; Pontus HULTEN/Germano CELANT (Hrsg.), *Italian Art 1900–1945*, Ausst.-Kat. MILANO 1989; Federica PIRANI (Hrsg.), *Novecento. Arte e storia in Italia*, Ausst.-Kat. MILANO 2000.

Die hier besprochenen Bilder de Chiricos und de Pisis' entstammen nicht der Zeit der gemeinsamen Gespräche in Ferrara. Im Falle Morandis richtet sich das Interesse nicht auf die Bilder zwischen 1918 und 1919, die dem Stil der metaphysischen Malerei de Chiricos verpflichtet sind, sondern auf eine spätere Phase. Eine pragmatische Entscheidung hinsichtlich der Technik wurde zugunsten der Malerei getroffen: Unter den Werken de Chiricos und de Pisis' überwiegen die Gemälde und sind damit repräsentativ. Für Morandi hingegen sind Zeichnungen, Aquarelle und Radierungen, die Zeit seines Lebens parallel zu den Gemälden entstanden, genauso aussagekräftig<sup>7</sup>. Die Entscheidung, sich trotzdem auf die Gemälde zu konzentrieren, erleichtert den Vergleich mit den Gemälden de Chiricos und de Pisis', bezieht jedoch Analyseergebnisse anderer Techniken mit ein.

#### GIORGIO DE CHIRICO: FRÜHE METAPHYSISCHE BILDER, 1910–1913

Die mit einem wiederkehrenden formalen Schema spielenden Gemälde, die de Chirico in den Jahren 1910 bis 1913 realisierte, mit dem ikonographischen Repertoire aus Türmen, einsamen Plätzen, umrahmender Bogenarchitektur, einer Statue in der Mitte des Platzes, einer Mauer und einem Zug im Hintergrund, gehören zu seinen bekanntesten. In diesen Gemälden führte de Chirico künstlerische und intellektuelle Themen ein, die ihn ein Leben lang subtil oder explizit beschäftigen werden. Sie sind somit repräsentativ für eine geistige und malerische Auseinandersetzung, die die Modernität de Chiricos besonders deutlich werden lässt<sup>8</sup>. So zeigen die ausgewählten Bilder *L'énigme de l'heure* (1910–11), *La lassitude de l'infini* (1912) und *La grande tour* (1913) viele bekannte und häufig wiederholte Motive wie die Architektur mit den

<sup>7</sup> „In unserer Unterhaltung sprachen wir bisher nur von großen Malern und überhaupt nicht von den Meistern der Radierkunst. Läßt das darauf schließen, daß Sie sich selbst mehr für einen Maler als für einen Graphiker halten?“ „Das ist für mich dasselbe; der einzige Unterschied besteht in der tatsächlich angewendeten Technik.“ Giorgio Morandi im Gespräch mit Edouard Roditi, in: Edouard RODITI, *Dialoge über Kunst*, FRANKFURT A. M. 1991<sup>2</sup>, S. 195. Vgl. auch Gottfried BOEHM: „Morandis Bildkonzept ist nicht nur Sache der Malerei, sondern gleichermaßen auch in seiner Radierkunst, dem Aquarell und der Zeichnung gegenwärtig.“ Gottfried BOEHM, *Giorgio Morandi: Zum künstlerischen Konzept*, in: Ernst- Gerhard GÜSE/Franz Armin MORAT (Hrsg.), *Giorgio Morandi*, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 1993, S. 11–22, hier S. 16.

<sup>8</sup> Paolo Baldacci behauptet, dass in dieser ersten metaphysischen Phase, bis 1914, das (Ü.d.V.) „System de Chiricos schon vollständig entwickelt war [...], alles Restliche wird nichts anderes sein als ein Korollarium.“ „Stando all'analisi dei quadri, il sistema di de Chirico è già completamente svolto nel 1913–1914, tutto il resto non sarà che un corollario.“ BALDACCIO 1997, S. 85, Anm. 41.

Arkadenbögen, die kleinen, lange Schatten werfenden Figuren, die dem Betrachter den Rücken zuwenden, die Uhr, die Statuen, der Zug, die Mauer, der Turm usw. Auch kompositorisch verdeutlichen die drei Bilder viele der bekannten Strategien und Strukturen der metaphysischen Bilder und zeigen Variationen der Teilung in ein Vor und Hinter der Architektur in *L'énigme de l'heure*, der Flucht in die Tiefe in *La lassitude de l'infini* und des vertikalen Formats mit der Betonung der Höhe in *La grande tour*.

Eine Diskussion über die Qualität und die Kontinuität der späteren Bilder, ab etwa 1922, war für den Ansatz der Arbeit dagegen weniger ergiebig.

#### FILIPPO DE PISIS: NATURE MORTE MARINE, 1923 –1947

Abgesehen von den ersten Versuchen mit Collagen und Gemälden, die im Einflussbereich des Futurismus und der *Pittura Metafisica* in Ferrara und Rom entstanden, sind Themen und Stil der Gemälde de Pisis' sehr früh festgelegt. Sein malerisches Œuvre gliedern dann eher Themen, wie Stilleben oder Stadtansichten, oder Wirkungsstätten, wie Paris, Mailand, Venedig und die Aufenthalte in Sanatorien oder Kliniken<sup>9</sup>, und nicht unterschiedliche stilistische Phasen.

Die Qualität seiner Bilder schwankt, man kann jedoch nicht von schlechten Jahren oder Phasen sprechen, sondern eher von missratenen, die gleichzeitig mit gelungenen Werken entstanden sind, wenn man die Schnelligkeit bedenkt, mit der de Pisis arbeitete, vielleicht sogar am selben Tag.

Das Meeresstilleben (*Natura morta marina*) ist eine Konstante im Œuvre de Pisis'. Sein Leben lang entstehen *Nature morte marine* und replizieren die maßgebliche Struktur vieler seiner Kompositionen: Eine nahsichtige Ebene, auf der verschiedene Objekte liegen, und eine Horizontlinie, die Vorder- und Hintergrund oder Erde und Himmel teilt, sind fast allen seinen Stilleben gemeinsam.<sup>10</sup> Aufgrund dieser Regelmäßigkeit erlaubt das Thema der *Nature*

---

<sup>9</sup> Letztendlich beabsichtigte de Pisis diese Einteilung womöglich selbst: Mehrere Bilder tragen gut sichtbar auf der vorderen Seite der Leinwand die Initialen des Ortes, an dem sie entstanden sind, u.a. „V.R.“ für Via Rugabella in Mailand oder „S.B.“ für San Bernardo in Venedig.

<sup>10</sup> Stadtlandschaften und Porträts sind weitere erwähnenswerte Themen aus dem Schaffen de Pisis', die sich diesem Kompositionsmuster entziehen.

*morte marine*, obgleich die Auswahl so restriktiv ist, viele Seiten der Kunst de Pisis zu beleuchten. Das Sujet begleitete de Pisis außerdem in Paris, Mailand und Venedig, und diese längere Zeitspanne innerhalb des Themas macht auch stilistische wie kompositorische Möglichkeiten und Unterschiede fassbar.

Relevant ist zudem, dass die *Nature morte marine* auf die metaphysischen Bilder de Chiricos anspielen, ohne in Abhängigkeit von diesen zu geraten.<sup>11</sup> Das ist weniger aufschlussreich für eine direkte ikonographische Verbindung als vielmehr um zu klären, welche Aspekte der metaphysischen Malerei für de Pisis in seiner eigenen Sprache und Konzeption von Bedeutung bleiben.

Die *Nature morte marine* betreffen somit unterschiedliche Zeiten und Lebenssituationen und versprechen die Kunstauffassung de Pisis' und Verbindungen zu wichtigen malerischen und geistigen Einflüssen zu erhellen. Sie bilden außerdem eine repräsentative Einheit, innerhalb derer viele seiner Meisterwerke entstanden sind.

#### GIORGIO MORANDI: STILLEBEN, 1956–1963

Bei Morandi ist das Thema fast gezwungenermaßen vorgegeben. Die Eingrenzung erfolgt hier also nur hinsichtlich der zeitlichen Entstehung. Man könnte sich zwar vornehmen, nur Blumen- oder Landschaftsmotive zu analysieren, doch auch diese Bilder unterscheiden sich in ihrer Kunstauffassung nicht von den berühmten Stilleben mit Flaschen, Vasen und Schüsseln, die hinsichtlich des Sujets bei Morandi überwiegen. Die Auswahlkriterien beziehen sich auf chronologische Aspekte und zum Teil auf Morandis malerische Technik. In den ersten Jahren von circa 1910 bis 1916 zeigen die Bilder noch kubistische Einflüsse. Von 1918 bis 1919 tritt dann eine Art metaphysische Sprache hervor. Diese Bilder, die gerne mit denen de Chiricos verglichen werden, lassen Morandi teilweise als Vertreter einer *Scuola metafisica* erscheinen, doch diese kurze stilistische Verwandtschaft ist nicht der Grund, Morandi zusammen mit de Chirico und de Pisis zu betrachten. Schließlich entwickelt sich in den Jahrzehnten von 1920 bis

---

<sup>11</sup> Vgl. Giuliano BRIGANTI, *De Pisis: gli anni di Parigi*, [1987], in: Ders., *Il viaggiatore disincantato*, TORINO 1991, S. 200–208, hier S. 207f.

1940 stilistisch, farblich und kompositorisch jene malerische Sprache, die Morandi unbeirrt weiter bis zum Ende seines Lebens, im Jahr 1964, anwenden wird. In diesen späteren Bildern scheint sich sein künstlerisches Konzept zu radikalisieren. Ein hoher Grad an Abstraktion, ein uneingeschränkter Umgang mit Sujet und Technik, bringen die Konzepte, die Morandi immer beschäftigt haben, in einer extremeren und klaren Form zur Erscheinung.<sup>12</sup> Entsprechend bieten die späteren Bilder aus dem Zeitraum von 1956 bis 1963 eine repräsentative Auswahl für eine Annäherung an seine gereifte Kunstauffassung.

#### FORSCHUNGSSTAND UND REZEPTION

In der Kunstgeschichte erfahren de Chirico, de Pisis und Morandi wiederholt eine Zusammenführung in einer Strömung, einer stilistischen Richtung oder einer historischen, nationalistischen Gruppierung, beispielsweise im *Realismus*, im *Magischen Realismus*, in der *Metaphysischen Schule* oder im *Novecento*.<sup>13</sup> Gleichzeitig, sei es, weil die Künstler selbst sich nicht eindeutig als einer Schule oder Strömung zugehörig deklariert haben oder man bei einer genaueren Beschäftigung mit den Werken eher die Originalität ihrer bildnerischen Lösungen wahrnimmt, verzichten die monographischen Kataloge auf eine „Gruppenzugehörigkeit“.

Die Komplexität der malerischen Strategien dieser Künstler und ihre Sonderstellung in der Moderne spiegeln sich offensichtlich in jenen wissenschaftlichen Texten wider, die sich mit der Analyse ihrer Bilder beschäftigt haben.<sup>14</sup> Die Tex-

---

<sup>12</sup> „[...] mit dem Ende des zweiten Weltkriegs erreicht Morandis Weg eine neue Station. Das Spätwerk zumal verdeutlicht, die seit den zwanziger Jahren langsam entwickelten Grundlagen und gibt ihnen eine definitive Klarheit, bescheidenen Nachdruck, eine weise Strenge.“ BOEHM 1993, S. 17.

<sup>13</sup> Vgl. u.a. DIZIONARIO DELL'ARTE DEL NOVECENTO, MILANO 2001, S. 378; Ausst.-Kat.: *Novecento*, MILANO 2000; LEXIKON DER KUNST, Bd. 4 („Morandi“) und 5 („Novecento“), LEIPZIG 2004. Auch für einige italienische Literaten gehören de Chirico, Morandi und de Pisis zusammen zur *Metafisica italiana*, vgl. Enzo SICILIANO, *Lo „sconfinamento“ di de Pisis*, in: Daniela DE ANGELIS/Luisa LAUREATI (Hrsg.), Filippo De Pisis nel centenario della nascita: La felicità del dipingere, Ausst.-Kat. FIRENZE 1996, S. 12–13, hier S. 12.

<sup>14</sup> Dieser Aspekt zeigt sich auch in manchen Titeln wie: Ausst.-Kat.: *Die andere Moderne – De Chirico/Savinio* OSTFILDERN-RUIT 2001. Giuseppe Marchiori schreibt über de Pisis: „De Pisis è e rimane solo, al di fuori di qualsiasi classificazione: un fenomeno che ha scarsi rapporti col suo tempo, un pittore che Giorgio Morandi stimava, insieme con de Chirico, uno dei migliori in Italia, nella prima metà del secolo.“ Giuseppe MARCHIORI in: Ders. (Hrsg.), Filippo de Pisis, Ausst.-Kat. FERRARA 1973 (ohne Seitenangabe), Ü.d.V.: „De Pisis ist und bleibt allein, er bleibt abseits jeglicher Klassifikation: Ein

te streifen Begriffe, die für diese Arbeit grundlegend sind, und bestätigen vor allem die besondere Schwierigkeit, diese Bilder in Kategorien und Worte zu fassen.<sup>15</sup> Auch wenn das unmögliche Unterfangen, Bilder in Sprache zu übertragen, nicht nur Bilder de Chiricos, de Pisis' und Morandis, sondern Kunstwerke im Allgemeinen betrifft, scheinen ihre Werke bewusst diese besondere Eigenschaft des Bildes zu betonen, wodurch das analytische Interesse vieler Kunsthistoriker geweckt wurde.

De Chirico hat sich auf sehr viele Quellen bezogen, dabei aber auch immer wieder versucht, seinem Kunstkonzept eine theoretische Basis zu geben, wie viele seiner Schriften beweisen. Zusätzlich hat er musikalische Stücke, Romane, Prosatexte und Autobiographien geschrieben.<sup>16</sup> Er war jemand, der sehr stark polarisierte und sich opportunistisch Kunstgruppierungen anschloss, sich aber genauso energisch auch davon distanzierte. Im Fall de Chiricos hat man versucht, der angesprochenen Vieldeutigkeit ikonographisch und philologisch nachzugehen. Die Bilder erlauben dieses Vorgehen, mehr noch, sie fordern bewusst dazu auf. De Chirico gelingt es, eine verwobene Reihe von Bezügen subtil in die Bilder einzubauen und eine Verbindung zu unterschiedlichen Texten herzustellen. Ein einziges Zeichen verweist gleichzeitig auf das Denken Friedrich Nietzsches, Arthur Schopenhauers und Giacomo Leopardis sowie malerisch auf Werke Arnold Böcklins und Max Klingers. Aber auch ganz private Kindheitserinnerun-

---

Phänomen, das wenige Verbindungen mit seiner Zeit aufweist, ein Maler, den Giorgio Morandi schätzte, zusammen mit de Chirico, einer der besten in Italien, in der ersten Hälfte des Jahrhunderts.“ Über Morandi schreibt Maurizio Calvesi sogar: „Con Morandi siamo così al miracolo di un profondo sentire antico risuscitato nelle forme della modernità e il suo resta un caso a sé stante, e una insuperata vetta solitaria, nel contesto dell'arte italiana e mondiale.“ Maurizio CALVESI, *L'arte italiana nel ventesimo secolo*, in: Ausst.-Kat.: *Novecento* MILANO 2000, S. 19–39, hier S. 26, Ü.d.V.: „Bei Morandi sind wir bei dem Wunder eines tiefen antiken Fühlens, auferstanden in den Formen der Modernität. Er bleibt ein Fall für sich, eine unübertroffene, einsame Spitze im Kontext der Kunst Italiens und der Welt.“

<sup>15</sup> Unter anderem wird diese besondere Schwierigkeit erwähnt in: Giuliano BRIGANTI, *Giorgio de Chirico* [1988], in: BRIGANTI 1991, S. 159–162; Claudia GIAN FERRARI, *De Pisis: il brivido inquieto della bellezza*, in: Ders. (Hrsg.), Filippo de Pisis, *Nature morte*, Ausst.-Kat. MILANO 1996, S. 11–13; Franco SOLMI, *Giorgio Morandi: gli anni della formazione*, in: QUADERNI MORANDIANI I – Morandi e il suo tempo, MILANO 1985, S. 19–34.

<sup>16</sup> In den frühen Jahren, 1908/1909, als er einen regen Austausch mit seinem Bruder Savinio pflegte, arbeitete de Chirico an eigenen musikalischen Kompositionen. Er schrieb bis in die 70er Jahre kunstkritische Texte, Biographien und Romane. Seine Faszination für das Theater zeigt sich auch in seinen zahlreichen Arbeiten als Bühnenbildner und in der Schöpfung von Theaterkostümen. Siehe SAUR ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON, Bd. 25, *De Chirico als Bühnenbildner*, LEIPZIG 2000, S. 114. Aus der reichen literarischen Produktion de Chiricos siehe u.a. Giorgio DE CHIRICO, *Hebdomeros*, PARIS 1964 und die Aufsatzsammlung Giorgio DE CHIRICO, *Il Meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911–1943*, hrsg. von Maurizio FAGIOLO, TORINO 1985.

gen lassen sich identifizieren.<sup>17</sup> Es wird in dieser Arbeit jedoch davon ausgegangen, dass sich die Rätselhaftigkeit und Vieldeutigkeit dieser Bildelemente nicht in einer eindeutigen Lesart auflösen lassen. Eher geht es darum, die Struktur dieser Vieldeutigkeit zu analysieren und ihre Funktionsweise zu klären.

Auch bei de Pisis<sup>18</sup> hält sich, selbst bei noch so intensiver ikonographischer Analyse unverändert die Inhärenz einer gewissen Rätselhaftigkeit. Die „Einfachheit“ der dargestellten Objekte, des Pinselduktus und der Struktur der Bilder, die der ikonographischen Analyse scheinbar nicht genug Material bietet, hat unter anderem dazu geführt, sich intensiv mit der Person de Pisis auseinanderzusetzen und biographische Interpretationsmodelle zu wählen. Dafür bot der Maler eine ideale Biographie, geprägt von unterschiedlichsten mehr oder weniger gelehrten Interessen und voll von exzentrischen Geschichten. Ausgesprochen schwärmerisch interessierte er sich für die Malerei des Barocks sowie für die schönen Seemänner an der Adria. Seine Homosexualität war bekannt und brachte ihn während des Faschismus in Gefahr. Er liebte gute Kleidung und die Kunst der Verkleidung, schlüpfte in verschiedene Rollen, von dandyhaft bis gelehrt, und schwankte zwischen größter Einsamkeit und leidenschaftlichen Freundschaften. In den letzten sieben Jahren seines Lebens führte ihn seine schizophrene Sensibilität in verschiedene Nervenkliniken und Sanatorien, wo er im Alter von 60 Jahren starb.<sup>19</sup>

Die Bilder de Pisis' stellen die Exegeten vor Schwierigkeiten. Zum einen weist die malerische Qualität innerhalb seiner ausufernden Produktion extreme

<sup>17</sup> Wichtige Forschungen in dieser Richtung stammen vor allem aus Deutschland. Insbesondere der de-Chirico-Spezialist Gerd Ross hat sehr dazu beigetragen, Motive, Biographie sowie die noch fraglichen Datierungen zu beleuchten und (in einer nachvollziehbaren Struktur) zu systematisieren. Vgl. Gerd ROSS, *Giorgio de Chirico und seine Malerfreunde Fritz Gartz – Georgios Busianis – Dimitrios Pikionis in München 1906–1909. Eine biographische Dokumentation*, in: Wieland SCHMIED/Gerd ROSS, *Giorgio de Chirico – München 1906–1909*, Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste München, Bd. 5, MÜNCHEN 1994, S. 55–189 und Gerd ROSS, *Giorgio de Chirico und der lange Schatten von Arnold Böcklin*, in: Guido MAGNAGUAGNO/Juri STEINER (Hrsg.), *Eine Reise ins Ungewisse. Arnold Böcklin – Giorgio de Chirico – Max Ernst*, Ausst.-Kat. ZÜRICH 1997, S. 204–247.

<sup>18</sup> Die „Interdisziplinarität“ ist ein deutliches Charakteristikum sowohl de Chiricos als auch de Pisis'. Auch de Pisis arbeitete jahrelang an einer literarischen Karriere. Er schrieb über unterschiedliche Themen u.a. Gedichte, biographische Romane oder Traktate (auch über die Kunst der Bekleidung): Filippo DE PISIS, *Adamo o dell'eleganza, per un'estetica del vestire*, BOLOGNA 1981; Filippo DE PISIS, *Poesie*, FIRENZE 1953. Für eine vollständige Bibliographie der Schriften de Pisis' siehe: <http://www.filippodepisis.org>

<sup>19</sup> Einen aufschlussreichen (und spannenden) Einblick in das Leben und Denken Filippo de Pisis' bieten der autobiographische Roman: Filippo DE PISIS, *Le memorie del marchese pittore*, TORINO 1989 und das Buch von Nico NALDINI, *De Pisis*, TORINO 1991.



Schwankungen auf,<sup>20</sup> zum anderen ist die nur scheinbare Einfachheit<sup>21</sup> seiner Malerei mit Vorsicht zu interpretieren. Dem Betrachtenden begegnen Widersprüche wie beispielsweise die komplexe und irritierende Verbindung von Tradition und Moderne. Fast jeder Beitrag attestiert den Werken eine starke lyrische oder poetische Komponente.<sup>22</sup> Man könnte hier den Versuch sehen, den stimmungsvollen, gefühlsbetonten Grundton der Bilder zu benennen und eine sich der Analyse entziehenden Vieldeutigkeit und eine Evokationskraft, die als charakteristisch für die metaphorische Sprache der Dichtung gilt, interpretatorisch zu fassen.

Morandi pflegte mit befreundeten Literaten, Künstlern und Kunsthistorikern regen Austausch und war bestimmt mehr über die neuen Kunstströmungen in Italien und Europa informiert, als es der Mythos von seinem zurückgezogenen Leben vermittelt.<sup>23</sup> Er hielt sich jedoch von größerer Öffentlichkeit sowie von Kunstgruppierungen oder Programmatischem fern, reiste wenig und widmete sich der Malerei, wie der Radierung und der Zeichnung, ohne selber literarisch oder theoretisch tätig zu sein. Auch die Bilder Morandis werden oft als poetische Malerei oder als Bilder, die eine starke poetische Wirkung entfalten, beschrieben.<sup>24</sup> Morandi jedoch zwingt regelrecht zu einer Beschäftigung mit der Struktur seiner Malerei. Die wissenschaftlichen Texte sind entsprechend von Aspekten der Lichtführung, Formgebung und Farbigkeit bestimmt.<sup>25</sup> Die Bildelemente und

<sup>20</sup> Für das Problem der Qualität der Bilder vgl. Andrea BUZZONI, *Un'idea di de Pisis*, in: Ders. (Hrsg.), *De Pisis*, Ausst.-Kat. FERRARA 1996, S. 3–131. Was die Quantität der Werke betrifft, ist dank der umfassenden Arbeit von Giuliano Briganti ein vollständiger Überblick zu gewinnen: Giuliano BRIGANTI (Hrsg.), *De Pisis: Catalogo generale*, MILANO 1991.

<sup>21</sup> „Einfachheit“ entwickelt sich schnell zu einem Vorwurf. Die Kunstwerke de Pisis' werden dann als „oberflächlich“ kritisiert. Vgl. Ada MASOERO, *Filippo de Pisis, grand Poète et grand peintre*, in: Claudia GIAN FERRARI (Hrsg.), *De Pisis a Milano*, Ausst.-Kat. MILANO 1991, S. 21–33.

<sup>22</sup> Vgl. BUZZONI 1996; Luciano CARMEL, *„Pulchriora latent“*. *Die hintergründige Schlichtheit der Malerei von Filippo de Pisis*, in: Marga PAZ/Peter WEIERMAIR (Hrsg.), *Filippo de Pisis*, Ausst.-Kat. VALENCIA 2000, S. 9–15; Claudia GIAN FERRARI, *Filippo de Pisis – La poesia nei fiori e nelle cose*, in: Ders. (Hrsg.), *Filippo de Pisis – La poesia nei fiori e nelle cose*, Ausst.-Kat. MILANO 2000, S. 9–15.

<sup>23</sup> Er lebte zeitlebens unverheiratet, mit seinen zwei Schwestern in der gleichen Wohnung in Bologna. Er mied es, trotz Einladungen anlässlich internationaler Kunstpreise, ins Ausland zu reisen. Auch während seiner Arbeit als Kunstlehrer im Gymnasium und später als Dozent für Radierung an der Akademie hielt er an einem strukturierten und von regelmäßiger Arbeit geprägten Künstlerleben fest.

<sup>24</sup> Vgl. u.a. Jean LEYMARIE, *Gli acquarelli di Morandi*, Ausst.-Kat. BOLOGNA 1968; Marilena PASQUALI, *L'emergere di un paesaggio interiore*, in: Marilena PASQUALI, *Morandi: Saggi e ricerche 1990–2007*, PRATO 2007, S. 57–78.

<sup>25</sup> Vgl. BOEHM 1993; Laura MATTIOLI ROSSI, *Giorgio Morandi: questioni di metodo*, in: Ders. (Hrsg.), *Morandi ultimo: Nature morte 1950–1964*, Ausst.-Kat. MILANO 1997, S. 9–26; Angelika BURGER, *Die Stilleben des Giorgio Morandi: eine koloritgeschichtliche Untersuchung*, HILDESHEIM 1984; Gottfried BOEHM, *L'istanza dell'occhio. Morandi – Cézanne – Giacometti e la natura morta*, in: Peter WEIERMAIR (Hrsg.) *La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni*, Ausst.-Kat. MILANO 2001, S. 16–21.

die Tatsache, dass innerhalb der Gattung des Stillebens auch eine Einschränkung der Motivvariation stattfindet<sup>26</sup>, führen zwangsläufig zur Befragung der Wahrnehmung und zu ihren spezifischen Modalitäten.

Eine besondere Verbindung zwischen den drei Künstlern, häufiger zwischen de Chirico und Morandi, die über das stilistische, das motivische Zitat oder „eco metafisica“<sup>27</sup> hinausgeht, wird von einigen Kunsthistorikern kurz erwähnt, vor allem von Paolo Baldacci<sup>28</sup> und Wieland Schmied. Letzterer beklagt, dass dieser Verbindung aber von der Forschung zu wenig Beachtung geschenkt worden ist.<sup>29</sup> Über de Chirico ist geschrieben worden, dass „die Basis seiner Überlegungen [...] eine Theorie der Wahrnehmung“ ist<sup>30</sup>, über de Pisis, dass seine Malerei „die Wahrnehmungssicherheiten destabilisiert und die Sehgewohnheiten untergräbt“<sup>31</sup> und bei Morandi findet sich „die Genugtuung, die Geheimnisse der Wahrnehmung auf eine harte Probe zu stellen“<sup>32</sup>. Zwar sind die Bilder de Chiricos unter einer ikonographischen und philologischen Perspektive bereits umfassend untersucht und die de Pisis’ und Morandis unter biographischen Gesichtspunkten bzw. hinsichtlich ihrer poetischen Wirkung besprochen worden<sup>33</sup>, aber eine intensive vergleichende Betrachtung der Bildstrukturen, die es mit Problemen der sinnli-

<sup>26</sup> Mit der Bemerkung, dass die Variationsbreite eingeschränkt ist, beziehe ich mich auf die thematische Festlegung der Gattung „Stilleben“ und auf die Objekte, die das Stilleben komponieren, nämlich hauptsächlich Flaschen und Vasen (eine Ausnahme bilden einige Landschaftsbilder). Für die unzähligen Variationen von Licht, Farbe, Komposition und Technik (Öl, Aquarell, Radierung und Zeichnung), die Morandi immer wieder in seinen Bildern erzielt, erscheint die Absicht charakteristisch, das Feld der Wahrnehmung nicht einzuschränken, sondern qualitativ zu verändern und zu erweitern.

<sup>27</sup> DIZIONARIO DELL’ARTE DEL NOVECENTO, MILANO 2001, S. 381.

<sup>28</sup> „Nur wenige der Künstler und Schriftsteller zeigten sich instande, im Einklang mit der Modernität zu leben, das heißt mit der Abwesenheit von Sicherheiten. Über de Chirico und Savinio haben wir bereits gesprochen. [...] Unter den Erben der ‚Arte Metafisica‘ üben Morandi und de Pisis, die scheinbar so verschieden sind, eine radikale Kritik an den Erscheinungen.“ Paolo BALDACCI, *Mythos und Realität in der italienischen Kunst der Zwanzigerjahre*, in: Wieland SCHMIED (Hrsg.), *Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre*, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 2001, S. 67–78, hier S. 78.

<sup>29</sup> Wieland SCHMIED, *Das Geheimnis der einfachen Dinge. Über Giorgio Morandi*, in: Ders., *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, MÜNCHEN 1989, S. 105f.

<sup>30</sup> BOEHM 1996, S. 25.

<sup>31</sup> Piergiorgio CASTAGNOLI, *Apertura su De Pisis*, in: Gregorio MAZZONIS (Hrsg.), *Filippo De Pisis*, Ausst.-Kat. TORINO 2005, S. 11–31, hier S. 25.

<sup>32</sup> Renato BARILLI, *Giorgio Morandi e la fenomenologia della percezione*, in: QUADERNI MORANDIANI I – Morandi e il suo tempo, MILANO 1985, S. 75–89, hier S. 78.

<sup>33</sup> Aus der reichen Literatur über de Chirico vgl. u.a. BALDACCI 1997; Ausst.-Kat.: *Eine Reise ins Unge- wisse*, ZÜRICH 1997. Unter der umfangreichen und teils sehr guten Literatur über de Pisis und Morandi gibt es die Tendenz, vor allem in Italien, die poetische und suggestive Wirkung ihrer Werke stark zu betonen oder sie entlang biographischer Eckdaten oder Anekdoten zu interpretieren. Vgl. Ausst.-Kat.: *Filippo De Pisis*, TORINO 2005 und Marilena PASQUALI (Hrsg.), *Giorgio Morandi. L’immagine dell’assenza*, MILANO 1994.

chen Wahrnehmung und des Sehens aufnehmen, steht noch aus. Zur spezifischen Fragestellung dieser Arbeit sind in der Forschung nur fragmentarische Hinweise zu finden. Die vorhandenen kritischen Analysen öffnen jedoch den Blick für Beobachtungen und Begriffsfelder, um die es in der vorliegenden Arbeit gehen soll, und dienen somit als wichtige Grundlage für die hier gewählte Perspektive. Der „Blick zum Unsichtbaren“ ist gerade in Bezug zu den Werken de Chiricos und Morandis schon Thema von Ausstellungen und Aufsätze gewesen. Insbesondere in der Ausstellung „De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus. Uno sguardo nell’invisibile“ wird die Aufmerksamkeit auf Magie und Mysterium, als eine verbindende Wirkung unter den Werken zehn unterschiedlicher Künstler gelegt.<sup>34</sup> Es werden jedoch nicht einzelne Bildstrategien und Strukturen besprochen, als vielmehr das Unsichtbare mit dem Denken und dem inneren Leben der Künstler in Verbindung gebracht.

Zur italienischen und internationalen Rezeption der drei Künstler sei erwähnt, dass sich hier eine Kluft auftut. De Chirico, de Pisis und Morandi gehören zu den Protagonisten der italienischen Moderne, de Pisis gelangte jedoch weit weniger als seine beiden Künstlerfreunde zu anhaltendem, internationalem Ruhm. Dieser Unterschied spiegelt sich deutlich in der Anzahl der Kataloge und im Umfang der Texte und Studien, die sich mit seinem Werk befassen. So ist, anders als für de Chirico und Morandi, auch über eine weitere Rezeption der Werke de Pisis’ nichts bekannt. Der bedeutende Einfluss der metaphysischen Bilder de Chiricos auf die Kunst der 1960er Jahre bis hin zur zeitgenössischen Kunst ist von der Forschung betont und in Form von Zitaten und Verweisen nachgewiesen worden.<sup>35</sup> Auch Bezüge auf das Werk Morandis finden sich zahlreich und teilweise

---

<sup>34</sup> Vgl. Paolo BALDACCIO/Guido MAGNAGUAGNO/Gerd ROSS (Hrsg.), *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus. Uno sguardo nell’invisibile*, Ausst.-Kat. FIRENZE 2010. In der Ausstellung wurden Werken von Giorgio de Chirico, Max Ernst, René Magritte, Balthus, aber auch von Alberto Savinio, Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Niklaus Stoecklin Pierre Roy und Arturo Nathan gezeigt.

<sup>35</sup> DIZIONARIO DELL’ARTE DEL NOVECENTO, MILANO 2001, hier insb. S. 9; Annelie POHLEN, *Italienische Bilder. Kultur, Tradition und Gegenwart*, in: KUNSTFORUM INTERNATIONAL, *Idylle oder Intensität – Italienische Kunst heute*, Bd. 39, März 1980, S. 105–117, insb. S. 106. Die Ausstellung *Metafisica* führt die Idee eines roten Fadens von den Werken de Chiricos bis de Kooning weiter, in: Ester COEN (Hrsg.), *Metafisica*, Ausst.-Kat. MILANO 2003; vgl. auch Pia MÜLLER-TAMM, *Der ‚andere‘ de Chirico. Zur Rezeption des Werkes in den achtziger Jahren*, in: Ausst.-Kat.: *Die andere Moderne: De Chirico/Savinio*, OSTFILDERN-RUIT 2001, S. 167–182 und Wieland SCHMIED, *Uno sguardo nell’invisibile*, in: Ausst.-Kat.: *Uno sguardo nell’invisibile*, FIRENZE 2010, S. 17–27.

unerwartet in Literatur und bildenden Kunst.<sup>36</sup> International gewürdigt wird der Maler 1981 mit einer Ausstellung, die mit großem Publikumserfolg seine Bilder im Museum of Modern Art in San Francisco, im New Yorker Guggenheim Museum und im Des Moines Art Center zeigt. 2012 werden einige Stilleben Morandis innerhalb eines zentralen Raums (*The Brain*) bei der Documenta 13<sup>37</sup> ausgestellt und ihm dadurch eine Bedeutung für die zeitgenössische Kunst zugesprochen.

## PROBLEMSTELLUNG UND METHODE

Bei der anfänglich zufälligen Betrachtung und dem Vergleich einiger Gemälde de Chiricos, de Pisis' und Morandis stellte sich die grundlegende Frage nach der besonderen Beziehung, die ihre Bilder zur Wahrnehmung, zum Sehen und zum Realen unterhalten. Die durch die Bilder angeregten Überlegungen fanden zum Teil in den Aussagen der wissenschaftlichen Literatur Bestätigung, wobei es sich hier eher um sporadische Hinweise handelte, die ohne konkrete bildliche Bezüge blieben.<sup>38</sup> Eine bildliche nachgewiesene Verbindung zwischen den drei Künstlern ging über einzelne Zitate und stilistische Merkmale nicht hinaus. Eine einzelne und vergleichende Betrachtung mit dem Fokus auf dem Thema Wahrnehmung legte es hingegen nah, dass grundlegende Aspekte und Reflektionen noch entwickelt werden können.

Eine Auseinandersetzung und Änderung im Umgang mit der Wahrnehmung, dem Sehen und der Konstitution des Realen ist ein Charakteristikum, das am En-

---

<sup>36</sup> Vgl. Joseph J. RISHEL, *Morandi e l'America: la sua fortuna nel mondo anglofono*, S. 55–57; Angela VATTESE, *Morandi e la cultura artistica del secondo dopoguerra*, S. 59–68; Giuseppe PANZA DI BIUMO, *Attualità di Morandi*, S. 93–96, in: *Ausst.-Kat.: Morandi ultimo*, MILANO 1997; Bonnie COSTELLO, *Charles Wright, Giorgio Morandi, and the Metaphysics of the Line*, in: *MOSAIC* 35/1 (2002), S. 149–171.

<sup>37</sup> Vgl. *ART* das Kunstmagazin, 6/2012 und *KUNSTFORUM INTERNATIONAL*, *dOCUMENTA* 13, Bd. 217, August/September 2012, S. 82–83, hier liest man u.a. über *The Brain*: „Dieser Raum ist der einzige, der so voll und dicht und eine Art Herzstück ist. Er stellt quasi ein Konzept ohne Wörter dar. [...] Vieles, was Sie hier sehen, bezieht sich auf Dinge anderer Künstler in der Documenta.“ Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV, S. 82–83.

<sup>38</sup> Diese Bemerkung gilt für Morandi nur zum Teil. Die wissenschaftliche Literatur über seine Werke bespricht sehr oft, wie im Text schon erwähnt, das Thema Sehen und Wahrnehmung, allerdings weniger mit einer konkreten Beschreibung der Gemälde und der bildlichen Strategien. Eine Ausnahme bildet die Arbeit von Angelika BURGER, *Die Stilleben des Giorgio Morandi: eine koloritgeschichtliche Untersuchung*, HILDESHEIM 1984, die sich jedoch auf die detaillierte Beschreibung von Farb- und Lichtstrategien konzentriert und sich nicht weiter mit der Bedeutung dieser Strategien für das Verständnis von Bild, Wissen und Erfahrung im künstlerischen Konzept Morandis auseinandersetzt.

de des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts fast alle philosophischen und künstlerischen Arbeiten kennzeichnet. Die Originalität und auch die Verbindung, die sich in den Werken de Chiricos, de Pisis' und Morandis zeigt, gründet sich eher auf der – auch stilistisch – ungewöhnlichen Art, wie sie mit diesem Thema umgehen, in den Aspekten, die sie daraus hervorheben und in der auch teilweise konservativen Erscheinung ihrer Bilder. Sie verfolgen Interessen, die sie sicher mit den Künstlern ihrer Epoche teilen, jedoch entwickeln sie dafür Strategien und eine ganz eigene bildliche Originalität, für die sich ein Vergleich ihrer Werke unter dem Thema einer künstlerischen „Unterhaltung“ mit Wahrnehmung und Bild als ein spannendes Arbeitsterrain erweist.

Ziel der Arbeit war es vor allem, die Thematisierung von Wahrnehmung und Sehen für alle drei Künstler an konkreten Bildbezügen zu verdeutlichen. Dabei sollten die Eigentümlichkeit und Originalität der künstlerischen Umsetzung des Themas veranschaulicht und daraus resultierende Konsequenzen für ihr Verständnis von der Qualität des Realen und der Kunst reflektiert werden. Konsequenterweise lag auch die Frage nach Verbindungen und Analogien, die sich in den Werken de Chiricos, de Pisis' und Morandis unter diesem Thema einstellen, im Fokus des Untersuchungsgegenstandes. Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich also um eine problemorientierte und bildimmanente Untersuchung. Einerseits wird sich die Arbeit auf die Kunstwerke konzentrieren, andererseits werden einige Konzepte, Begriffe und Einflüsse reflektiert, die als besonders prägend für die Werke de Chiricos, de Pisis' und Morandis erachtet werden. Das heißt konkret, dass eine historische Dimension einbezogen wird, die sich vor allem mit den Inhalten und Einflüssen Schopenhauers, Nietzsches und Leopardis auseinandersetzt. Weiterhin werden für Überlegungen über die Qualität des Bildes und die Konstitution der Wahrnehmung eine phänomenologische Perspektive und die Texte des Philosophen und Phänomenologen Maurice Merleau-Ponty<sup>39</sup> sowie jene Autoren<sup>40</sup>, die in bildwissenschaftlicher Hinsicht seine Texte reflektiert und „angewendet“ haben, herangezogen.

---

<sup>39</sup> Maurice Merleau-Ponty: \*14. März 1908 in Rochefort-sur-Mer – † 3. Mai 1961 in Paris.

<sup>40</sup> Unter vielen anderen denke ich vor allem an die Texte von Gottfried BOEHM (Hrsg.), Was ist ein Bild?, MÜNCHEN 1994; Eva SCHÜRMANN, Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys, MÜNCHEN 2000; Gerhard GAMM/Eva SCHÜR-

## AUFBAU

Das erste Kapitel führt die Perspektive der Arbeit ein und erläutert einige Aspekte des kulturellen Kontextes, in dem Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis und Giorgio Morandi arbeiteten. Die Moderne Kunst und ihre Beziehung zur Maltradition wird umfangreich dargelegt: Vom Begriff der „Krise der Repräsentation“<sup>41</sup> über die Problematisierung von Wahrnehmung – deren Perspektivenreichtum sich nicht mehr „endgültig“ erfassen lässt – bis hin zur Auseinandersetzung mit der klassischen Metaphysik und ihrer Lehre von den zwei Welten. Dabei werden Themen und Konzepte herausgearbeitet, die über Analogien und Resonanzen in Verbindung zu den Bildern de Chiricos, de Pisis’ und Morandis stehen. Hier ist durch den Fokus auf einen philosophischen und literarischen Einfluss durch Nietzsche, Schopenhauer und Leopardi eine Eingrenzung der Thematik gegeben. Ein Zusammenhang zwischen den Gedanken der Philosophen und den bildenden Künstlern wird eruiert.

Die bisher skizzierte Perspektive der Arbeit führt zu einem weiteren Schwerpunkt des Kapitels, das sich mit den Begriffen *Sichtbares* und *Unsichtbares* auseinandersetzt. Generell werden diese zwei Begriffe in der Kunstwissenschaft häufig in Zusammenhang mit Wahrnehmung und Bild gesetzt, erfahren dabei aber sehr unterschiedliche Definitionen<sup>42</sup>. Auf diese Definitionsvielfalt soll eingegangen werden, um ein Problemfeld zu skizzieren, auf das sich dann der bildimmanente Teil der Arbeit beziehen wird.

---

MANN (Hrsg.), *Das unendliche Kunstwerk. Vor der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung*, HAMBURG 2007; Alexandre MÉTRAUX/Bernhard WALDENFELS, *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, MÜNCHEN 1986; Rudolf BERNET/Antje KAPUST (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, MÜNCHEN 2009.

<sup>41</sup> Vgl. Gottfried BOEHM, *Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst*, in: Lorenz DITTMANN (Hrsg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, STUTTGART 1985, S. 113–128.

<sup>42</sup> Vgl. u.a. Bernhard WALDENFELS, *Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei*, in: KUNSTFORUM INTERNATIONAL, *Kunst und Philosophie*, Bd. 100, April/Mai 1989, S. 331–341; Beat WYSS, *Ikono-graphie des Unsichtbaren*, in: Jürgen STÖHR (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, KÖLN 1996, S. 360–380; Hans BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst*, MÜNCHEN 1998; Monika SCHMITZ-EMANS, *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare: Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, WÜRZBURG 1999; Eva SCHÜRMANN 2000; Klaus KRÜGER, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, MÜNCHEN 2001; Georg STENGER, *Generativität des Sichtbaren: Phänomenologie und Kunst*, S. 169–189 und John BROUGH, *Das Spiel des Sichtbaren und des Unsichtbaren im Kunstwerk*, S. 192–212, in: BERNET/KAPUST 2009.

Die drei folgenden Kapitel, die den Kern der Arbeit bilden, widmen sich jeweils einem der drei Künstler. Vor dem Hintergrund, wie der Zusammenhang von Sichtbarem und Unsichtbarem in den Bildern intendiert und dem Betrachter vermittelt wird, erfolgen umfassende Bildbeschreibungen und Analysen. Die Bildstrukturen und -strategien, die zu einer Thematisierung des Sehens und der Wahrnehmung führen, werden spezifisch herausgearbeitet. Wichtige Begriffe wie *Oppositionen*, *Betrachtung*, *Perspektive* und *Disproportion*, die sich aus der Bildbeschreibung und Analyse ergeben, werden dann in Verbindung mit dem kulturellen Kontext, der im ersten Kapitel der Arbeit beschrieben wurde, diskutiert.

Das letzte Kapitel setzt schließlich die drei Künstler in Beziehung zueinander. Hier wird der Frage nachgegangen, in welcher Form sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Bezug auf Fragen der Wahrnehmung und des Bildes manifestieren, und es werden entsprechende Schlussfolgerungen gezogen.

#### EINGRENZUNGEN

Die vorliegende Arbeit beschreibt Strategien und verwendet Begriffe, die besonders adäquat für die Verunsicherung, Befragung und Konstituierung der Wahrnehmung im Bild erscheinen und die den Aufbau der Bildanalyse leiten. Begriffe wie *Vieldeutigkeit*, *Rätselhaftigkeit*, *Unbestimmbarkeit*, *Oppositionen*, und das Begriffspaar *Sichtbares* und *Unsichtbares* eröffnen ein weites Feld von kunstphilosophischen Fragen, die in dieser Arbeit nicht in Gänze bearbeitet werden können. Die Eingrenzung dieser Arbeit birgt somit die Gefahr einer zu partiellen Perspektive oder der Fragmentierung, denn von den Künstlern werden nur einige Bilder ausgewählt und analysiert, und viele ikonographische, biographische und philosophische Themen werden ausgelassen. Da sich diese Arbeit jedoch als problemorientiert versteht und sich eine kunstwissenschaftlich-anschauliche Richtung bewahren will, ist eine solche Eingrenzung unvermeidlich.

Damit zeigt sich auch, was die Arbeit nicht leisten wird: Sie ist keine sozialhistorische Betrachtung, auch wenn wichtige Merkmale und Tendenzen des 20. Jahrhunderts angesprochen werden. Fragen nach Gattungscharakteristik oder

Entstehungseinflüssen werden nur insoweit berücksichtigt, wie sie für die Fragestellung notwendig erscheinen.

Statt einer stilgeschichtlichen Untersuchung der Werke oder einer philosophie- bzw. begriffsgeschichtlichen Studie erfolgt hier vielmehr eine bildimmanente Analyse von Analogien, Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschieden in den Werken drei Künstler, die offensichtlich von ähnlichen kulturellen Impulsen profitiert haben, jedoch daraus für ihre Kunst sehr persönliche Akzente schöpften. Diese lassen sich unter dem Begriff der Wahrnehmung subsummieren und neu interpretieren.



# 1 DREI WEGE ZUR (UN)SICHTBARKEIT: GIORGIO DE CHIRICO, FILIPPO DE PISIS, GIORGIO MORANDI

Um die wichtigsten Prämissen einzuführen und die Perspektive, unter der die Bilder betrachtet und analysiert werden, deutlicher herauszustellen, skizziert dieses erste Kapitel die Konnotate eines Problemfeldes. Entlang einiger Charakterisierungen der Moderne wird die Idee einer Krise der Repräsentation aufgegriffen, der Frage der Verbindung Moderne – Tradition nachgegangen und auf die für diese Arbeit wichtigen kulturellen Hintergründe sowie Protagonisten eingegangen. Philosophische und literarische Kerngedanken, die sowohl zum Werk de Chiricos als auch zu den Werken de Pisis' und Morandis gehören, werden zusammengeführt. Relevante Begriffe wie *Vieldeutigkeit* und *Wahrnehmung* erhalten somit ihren für diese Arbeit gedachten Kontext. Dadurch wird auch ersichtlich, wie für die drei Künstler Tradition und Moderne als *ein* Arbeitsgedanke zusammengehören. Neben der Bedeutung der veränderten Wahrnehmung im Kontext der Moderne und der Verbindung Tradition und Moderne spielt darüber hinaus die Verbindung der Begriffe *Sichtbares* und *Unsichtbares* eine Rolle. Der Fokus liegt auf Aspekten des Sehens und der Wahrnehmung, innerhalb dessen wiederum die Bedeutung der künstlerischen Darstellung von *Unsichtbarem*, genau wie ab Ende des 19. Jahrhunderts die veränderte Sicht auf die *Beziehung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit* zu berücksichtigen ist. Jedoch ob und wie Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit (dieses vermeintliche Gegensatzpaar) in den Werken de Chiricos, de Pisis' und Morandis zueinanderstehen, wird später ersichtlich, wenn innerhalb der Bildbeschreibungen und -analysen gezeigt wird, wie sie in den Bildern zum Ausdruck kommen.

## 1.1 DIE MODERNE UND DIE KRISE DER REPRÄSENTATION

Die Problematisierung der Abbildtheorie, der Annahme also, dass die Vorstellung die Dinge tatsächlich nachahmen und unverzerrt in ihren Grundzügen wiedergeben kann, hat eine lange Entwicklung. In der Philosophie bringt Freudenberg<sup>43</sup> diese erkenntnistheoretische Wende bereits mit den Überlegungen Kants zusammen. Die Krise der Repräsentation bezeichnet demnach ein philosophisches Problem,

„[...] das in Kants kopernikanischer Wende der Philosophie bereits angelegt ist und sich im 19. Jahrhundert auch für die Naturwissenschaften entfaltet und verschärft, bis schließlich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert die Vorstellung von Erkenntnis als einer unproblematischen, isomorphen Abbildung („Repräsentation“) aus vielen verschiedenen theoretischen Perspektiven heraus nach und nach als unhaltbar aufgegeben wird.“<sup>44</sup>

In der Kunst der Moderne zeigen sich die Konsequenzen der Krise der Repräsentation schließlich auf bahnbrechende Weise. Die Änderung in der Auffassung des Realen und das Misstrauen gegenüber konventionellen Kategorien der Wahrnehmung sind zwei Konstanten, die in der Forschungsliteratur zur Kunst der Moderne als wichtigste Kriterien für die Charakterisierung dieser Epoche gebraucht werden.

Haftmann macht zum Beispiel darauf aufmerksam, dass

„[...] das erste Merkmal der Modernen Malerei ihr neuartiges kritisches Verhältnis zur sichtbaren Wirklichkeit [ist]. [...] Was wir sehen, ist ein durchaus unvollkommenes und unvollständiges Bild, die objektive Wahrheit und die Diskrepanzen stoßen zusammen.“<sup>45</sup>

Auch Verspohl bezeichnet das „gebrochene Verhältnis der Kunst zur Welt und zur Wirklichkeit“<sup>46</sup> als Leitmotive der Moderne. Boehm schreibt hierzu: „Man hat

---

<sup>43</sup> Vgl. Silja FREUDENBERGER, *Repräsentation: Ein Ausweg aus der Krise*, in: Silja FREUDENBERGER/Hans Jörg SANDKÜHLER (Hrsg.), *Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel – ein Forschungsprogramm in Philosophie und Wissenschaft*, FRANKFURT A. M. 2003, S. 71–102, hier insb. S. 73–76.

<sup>44</sup> Ebd., S. 73.

<sup>45</sup> Werner HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*, MÜNCHEN 1962<sup>3</sup>, S. 8.

<sup>46</sup> Franz-Joachim VERSPOHL, *Die Moderne auf dem Prüfstand: Pollock, Wols, Giacometti*, in: Monika WAGNER (Hrsg.), *Moderne Kunst*, HAMBURG 1991, S. 513–522, hier S. 513.

die Moderne eine perpetuierte Krise der Repräsentation genannt.“<sup>47</sup> Bonnet spricht im Zusammenhang mit der Abkehr von der mimetischen Abbildung und der Erfindung der Fotografie von

„[...] Symptome[n] einer Veränderung des Sehens, der Wahrnehmung von Wirklichkeit [...]. Während die Lichtbildnerie Repräsentationsaufgaben übernahm, thematisierte die Malerei die Wahrnehmung. [...] Das Sehen der Welt verlagerte sich von erkennender, abbildender Affirmation zur ausschnittshaften, subjektiven Aufnahme.“<sup>48</sup>

An diese veränderte Sichtweise auf die Welt und ihre Wahrnehmung knüpfen Anfang des 20. Jahrhunderts die Kunstwerke an, mit – ganz selbstverständlich – ausgeprägten kulturellen und intellektuellen Merkmalen.<sup>49</sup>

#### MODERNE VERSUS TRADITION?

Die Kunst der Moderne – die zunächst durch historische Abgrenzung eigene Identität zu gewinnen versucht – wird von der Forschung als radikaler Bruch und Neuerung, als Gegenbewegung zum Vorherigen und zu herkömmlichen Darstellungsmustern erzählt:

„Für das Bewusstsein der modernen Künstler (gleichsam für die Ästhetik der Produktion) waren diese Frontlinien von entscheidender Bedeutung. Sie erleichterten den Versuch, die eigene Position durch Abgrenzungen sichtbar zu machen, sie gegen Widerstände zu verteidigen. Für das kombattante Selbstverständnis manches Künstlers der Avantgarde (auch für die Kritik, die sie begleitete) waren schroffe Unterscheidungen, binäre Kontraste lebenswichtig.“<sup>50</sup>

Dieser Bruch wurde für die Künstler in Italien besonders stark hervorgehoben, weil sich die Positionen der Avantgarde, der Versuch einer Transformation und Neuerung, gegen eine kulturelle und künstlerische Tradition behaupten musste, die in Italien stärker verwurzelt war als in anderen europäischen Ländern. So zeigen sich in der italienischen Avantgarde zugleich Tendenzen von

---

<sup>47</sup> Gottfried BOEHM, *Unverhoffte Wiederkehr. Die andere Seite der Moderne*, in: Martina DOBBE (Hrsg.), *Winter-Bilder: zwischen Motiv und Medium*, Festschrift für Gundolf Winter zum 60. Geburtstag, SIEGEN 2003, S. 222–240, hier S. 230.

<sup>48</sup> Anne-Marie BONNET, *Kunst der Moderne – Kunst der Gegenwart: Herausforderung und Chance*, KÖLN 2004, S. 18.

<sup>49</sup> Vgl. Federica PIRANI (Hrsg.), *Novecento. Arte e storia in Italia*, Ausst.-Kat. MILANO 2000.

<sup>50</sup> Gottfried BOEHM, *Eine andere Moderne. Zur Konzeption und zu den Grundlagen der Ausstellung*, in: Gottfried BOEHM/Ulrich MOSCH/Katharina SCHMIDT (Hrsg.), *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, Ausst.-Kat. BASEL 1996, S. 16–38, hier S. 16.

Rückständigkeit und Innovation, Reaktion und Revolution, Konservatismus und Modernität.<sup>51</sup> Auch Hulten betont dieses Charakteristikum Italiens um 1900:

„Ai giovani, nell’Italia del 1900, si prospettavano due soli mondi: il vecchio e il nuovo. Tale situazione era più accentuata in paesi come l’Italia e la Russia che non ad esempio in Francia e indubbiamente ciò spiega le differenze di atteggiamento assunte dai giovani e le loro successive reazioni. In Francia le nuove tecnologie erano state introdotte in modo piuttosto graduale [...]. In Italia le novità furono in gran parte importate, e il contrasto tra il vecchio e il nuovo risultò quindi più acuto; di conseguenza anche le reazioni furono più forti, più violente e meno sfumate.”<sup>52</sup>

Diese Art der Interpretation hält jedoch einer präzisen Betrachtung der Werke und ihrer Entstehungsgeschichte nicht wirklich stand: Zu verwoben sind die Prozesse, zu offensichtlich ist, dass sehr unterschiedliche künstlerische Haltungen nicht nur gleichzeitig stattgefunden haben, sondern auch Konvergenzen aufweisen.

Innerhalb Italiens wiederum spezifisch und sogar „einzigartig“<sup>53</sup> sind die künstlerischen Arbeiten von drei Künstlern, die – trotz wiederholter Versuche sie durch Gruppen oder Strömungen zu definieren<sup>54</sup> – in der Kunstgeschichte als Einzelgänger erfasst sind: Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis und Giorgio Morandi.

Sie repräsentieren einen ganz eigenen, italienischen Weg, weil sie, trotz oder gerade wegen einer sehr persönlichen Bildsprache, ein künstlerisches Konzept verfolgen, das viele italienische und europäische Positionen verbindet, die sonst

---

<sup>51</sup> Vgl. Ausst.-Kat.: *Novecento*, MILANO 2000 und hier insb. Maurizio CALVESI, *L’arte italiana nel ventesimo secolo*, S. 19–39 und Paul Anthony GINSBORG, *Storia dell’arte nell’Italia nel ventesimo secolo*, S. 41–61.

<sup>52</sup> Pontus HULTEN, *Profezie futuriste*, in: Ders. (Hrsg.), *Futurismo e Futurismi*, Ausst.-Kat. MILANO 1986, S. 15–21, hier S. 15, Ü.d.V.: „Um 1900 standen der Jugend in Italien nur zwei Welten in Aussicht: die neue und die alte. Diese Situation war stärker ausgeprägt in Ländern wie Italien und Russland als vergleichsweise in Frankreich und das erklärt zweifellos die Unterschiede in der Haltung der Jugend und ihrer Reaktionen. In Frankreich wurden die neuen Technologien nach und nach eingeführt [...]. In Italien wurden die Neuigkeiten größtenteils importiert und der Kontrast zwischen Alt und Neu erschien deswegen heftiger; Konsequenterweise fielen auch die Reaktionen stärker, heftiger und weniger nuanciert aus.“

<sup>53</sup> Vgl. Paolo BALDACCI, *Zu zweit hatten wir einen einzigen Gedanken. Die concordia discors der Dioskuren*, in: Paolo BALDACCI/Wieland SCHMIED (Hrsg.), *Die andere Moderne: De Chirico/Savino*, Ausst.-Kat. OSTFILDERN-RUIT 2001, S. 45–79.

<sup>54</sup> Vor allem unter den Gruppierungen Novecento, Realismo Magico und Metafisica wurden die drei Künstler zusammen ausgestellt. Vgl. u.a. Amy DEMPSEY, *Stile, Schulen, Bewegungen. Ein Handbuch zur Kunst der Moderne*, LEIPZIG 2002; DUMONT’S CHRONIK DER KUNST IM 20. JAHRHUNDERT, KÖLN 1990, S. 287. Ihre Werke wurden sonst auch einzeln unter Surrealismus, Dada oder Realismus gezeigt. Vgl. Claudia GIAN FERRARI, *Die klassische und ikonologische Utopie: die Zwanziger- und Dreißigerjahre des 20. Jahrhunderts in Italien* in: Wieland SCHMIED (Hrsg.), *Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre*, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 2001, S. 61–66.

durchaus gegensätzlich erscheinen.<sup>55</sup> Zu den Eigenheiten ihrer Bilder gehört eine spezifische Arbeit mit der Tradition, unter anderem, indem sie sich auf die traditionelle Gattung des Stilllebens beziehen oder sich auf klassische Vorbilder berufen<sup>56</sup>. Aber die klassischen, ikonographisch vertrauten Zeichen und die ausgeprägten malerischen Qualitäten verbinden sich in diesen Bildern mit der neu aufkommenden Frage nach einem veränderten Bezug zum Realen und zur Wahrnehmung. Unter dieser gemeinsamen Perspektive zeigen die Bilder de Chiricos, de Pisis' und Morandis in der Entwicklung ihrer malerischen Strategien, Ideen und Konzepte große Unterschiede, aber auch faszinierende Ähnlichkeiten. Die Analyse ihrer Werke konzentriert sich auf den Akzent einer kritischen Auseinandersetzung mit dem „Realen“ und seiner Darstellbarkeit und dem, was auch *Krise der Repräsentation* genannt wird. Die drei Künstler kultivieren eine Bildsprache, die sich der konventionellen Betrachtung verweigert, was sie aber nicht daran hindert, ihre Kunst auf spezifische Weise zugleich mit Traditionen, Konventionen, Symbolen und Gegenständlichkeit zu verknüpfen. Den Fokus auf diese charakteristische Verbindung zu legen und der Frage nach der besonderen Eigenschaft der Kunst oder des Bildes nachzugehen, hat unter anderem das Ziel, sich mit einer Frage auseinanderzusetzen, die auch für die zeitgenössische Kunst relevant ist. Unter dieser Perspektive lässt sich die Faszination, die diese drei Künstler auf die Zeitgenossen und spätere Betrachter ausgeübt haben, umso mehr nachvollziehen.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts ist nicht nur geprägt von einer totalen Ablehnung der Tradition und traditioneller Ausdrucksformen, sondern auch vom Begriff der Kontinuität<sup>57</sup>. Wie Moderne und Tradition in den Werken de Chiricos, de Pisis' und Morandis zueinanderfinden und welche neuen gesellschaftlichen Hintergründe und philosophischen Einflüsse diese Kontinuität aufweist, ist im Folgenden zu betrachten.

---

<sup>55</sup> Vgl. CALVESI 2000.

<sup>56</sup> „Die einzigen Maler, die mich seit 1910 immer interessiert haben, sind bestimmte Meister der italienischen Renaissance, Giotto, Paolo Uccello, Masaccio und Piero della Francesca [...]“ Giorgio Morandi zit. nach Edouard RODITI, *Dialoge über Kunst*, FRANKFURT A. M. 1991<sup>2</sup>, S. 184.

<sup>57</sup> Genau zu dieser Problematik fand 1996 im Kunstmuseum Basel eine Ausstellung statt. Sie reflektierte kritisch die zu scharfe Trennungslinie zwischen klassizistischen und modernistischen Kunsttendenzen und widerlegte sie unter bestimmten Aspekten. Vgl. Ausst.-Kat.: *Canto d'Amore*, BASEL 1996. Vgl. auch Werner HOFMANN, *Grundlagen der modernen Kunst*, STUTTGART 1987, S. 159.

## 1.2 EIN NEUES VERHÄLTNIS ZUM REALEN: FRIEDRICH NIETZSCHE, ARTHUR SCHOPENHAUER, GIACOMO LEOPARDI

Die Faktoren und Einflüsse, die zu einer Änderung im Umgang mit dem Realen führten, sind vielfältig. Die meisten Darstellungen zur Kunst nach 1850 verweisen auf Errungenschaften im Bereich der Physik und Technik, aber auch auf die Entwicklung der Fotografie, um die tiefgreifenden künstlerischen Veränderungen zu erklären. Das späte 19. und das 20. Jahrhundert werden als ein „Zeitalter der Entzweiung beschrieben“:

„Wir befinden uns, historisch gesehen, in einer Phase beschleunigter Industrialisierung, die erhebliche Rückwirkungen auf das Bewusstsein und seine tradierten humanistischen Inhalte hatte [...]. Das Zeitalter der Entzweiung manifestiert sich nämlich in einer Krise der Repräsentation.“<sup>58</sup>

Diese neue Sicht auf die Realität, ausgelöst durch wissenschaftliche, technische und ökonomische Veränderungen, verstärkt jenes europaweite intellektuelle Erdbeben, das den Namen Friedrich Nietzsche trägt:

„Wer nach tiefen Einsichten ins menschlichen Dasein, nach pointierter Analyse der philosophischen Grundprobleme, nach Höhepunkten humaner Selbstdarstellung oder auch nur nach dem Beitrag der Philosophie zur Moderne fragt, der kommt um Nietzsche nicht mehr herum. Er ist der moderne Klassiker par excellence.“<sup>59</sup>

Die Faszination, die Nietzsche auf die bildende Kunst ausübte, ist bis heute ungebrochen.<sup>60</sup>

„Nicht die in den Anspruch der Wissenschaftlichkeit verstrickten Philosophen also, vielmehr solche, die Zeitgespür und Sinn für die Erfahrungsmöglichkeiten der Kunst hatten, mehr noch die Künstler selbst haben Nietzsches Bedeutung am frühesten erkannt [...].“<sup>61</sup>

Der generelle Einfluss Nietzsches auf die Kunst des 20. Jahrhunderts ist nicht das Thema dieser Arbeit. Wohl aber wird es darum gehen, aus seinen sowie aus Tex-

---

<sup>58</sup> BOEHM 2003, S. 227f.

<sup>59</sup> Volker GERHARDT, *Nietzsche und die Philosophie*, in: Barbara STRAKA/Gudrun GORKA-REIMUS (Hrsg.), *Artistenmetaphysik – Friedrich Nietzsche in der Kunst der Nachmoderne*, Ausst.-Kat. BERLIN 2000, S. 17–28, hier S. 17.

<sup>60</sup> Vgl. Ausst.-Kat.: *Artistenmetaphysik*, BERLIN 2000

<sup>61</sup> Günther FIGAL, *Nietzsche: eine philosophische Einführung*, STUTTGART 1999, S. 11.

ten anderer Vordenker der Moderne – genauer gesagt von Schopenhauer und Leopardi – Argumentationsfiguren und Erfahrungsformen zu gewinnen<sup>62</sup>, die geeignet sind, die Werke der in dieser Arbeit diskutierten Künstler zu erhellen. Es handelt sich gewiss um eine starke Einschränkung, denn viele andere Persönlichkeiten, von bildenden Künstlern über Philosophen bis hin zu Schriftstellern, haben die Arbeiten de Chiricos, de Pisis' und Morandis angeregt. Bei der Beschreibung und Analyse der Bilder liegt der Schwerpunkt im Umkreisen einer Verbindung von einer neu aufgefassten Metaphysik mit dem Irrationalen der Welt und ihrer Vieldeutigkeit sowie auf einem neuen Umgang mit dem Realen und einem neuen Verhältnis zur Sinnlichkeit und zum Leib. Dabei geht es nicht primär darum, die Spuren einer Lektüre nachzuweisen, eher sollen Analogien aufgezeigt werden, die durch die gemeinsame Erfahrung der Krise der Repräsentation und die Auseinandersetzung mit ihr zustande gekommen sind. Nicht nur Nietzsche spielte bei der Auseinandersetzung mit der klassischen Metaphysik und ihrer Lehre von den zwei Welten eine maßgebliche Rolle. Hinter ihm stand ein anderer Autor, dessen Gedanken teilweise auch durch ihn hindurch gewirkt hatten<sup>63</sup> – Arthur Schopenhauer. Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* [1819] erfuhr in Italien 1913 eine späte und wirksame Übersetzung, die den Künstlern Beobachtungen und Argumente lieferte, in denen sie sich wiedererkannten und mit denen sie ihre eigene Sprache zu finden vermochten:

„[Schopenhauer und Nietzsche] stützen sich auf wissenschaftliche Forschung, aber beide intendieren doch eine Gesamtdeutung des Seins, die über die wissenschaftliche Forschung hinausgeht. Sie sind insofern Metaphysiker, sie selbst betonen dies immer wieder. Aber die traditionelle Metaphysik muß von Grund aus umgewandelt werden. Metaphysik hat nicht mehr die Aufgabe, den Menschen auf ein Jenseits als die wahre Welt zu verweisen, sondern muß diese unsere Welt erkennen.“<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Für eine Einführung zum Werk und Denken Schopenhauers und Nietzsches siehe Wolfgang KORFMACHER, *Schopenhauer zur Einführung*, HAMBURG 1994; Gerhard VOLKER, *Friedrich Nietzsche*, MÜNCHEN 1992; Werner STEGMAIER, *Friedrich Nietzsche (1844–1900)*, in: Stefan MAJETSCHAK (Hrsg.), *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*, MÜNCHEN 2005, S. 199–222.

<sup>63</sup> Vgl. Friedrich NIETZSCHE, *Unzeitgemäße Betrachtungen III: Schopenhauer als Erzieher* [1874], in: Friedrich NIETZSCHE, *Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV* [1873–1876] in: *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio COLLI/Mazzino MONTINARI, MÜNCHEN 2012<sup>9</sup>.

<sup>64</sup> Walter SCHULZ, *Schopenhauer und Nietzsche. Gemeinsamkeiten und Differenzen*, in: Wolfgang SCHIRMACHER, *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst*, WIEN 1991, S. 21–34, hier S. 23.

Die *Welt als Schein*, die *Welt als Vorstellung* wird das, womit sie sich befassen. Es gibt keine höhere Wahrheit, keine Transzendenz oder höheren Werte. Die Aufmerksamkeit der Betrachtung richtet sich auf die Erscheinung der Dinge. Die Überwindung der traditionellen Logik offenbart die Welt als ein sinnloses Spiel und führt folglich zu einer Haltung des Staunens:

„Schopenhauer und Nietzsche [...] sind beide von der Sinnlosigkeit der Welt und ihres Geschehens überzeugt. Diese Sinnlosigkeit ist ein Faktum und von ihr her ist alles Seiende, auch der Mensch zu deuten.“<sup>65</sup>

Entdeckt werden die Relativität des Sinnes und der Zeichen und mit ihnen ein neuer Stellenwert von Leiblichkeit, sinnlicher Wahrnehmung und Vorstellungskraft – und nicht zuletzt in diesem Kontext eine außerordentliche Bedeutung der Kunst. Der Leib wird Quelle der Argumentation, Ort der Erfahrung von Welt und Verschränkung von Objekt und Subjekt. Trotz des Bewusstseins, dass die drei Philosophen innerhalb ihrer philosophischen Betrachtungen zugleich auch viele und genauso grundlegende Unterschiede aufweisen, scheint doch vieles darauf hinzuweisen, dass gerade im Italien des 20. Jahrhunderts die Rezeption Nietzsches, Schopenhauers und Leopardis verbindende Momente erfahren hat.<sup>66</sup>

Durch die Schriften Leopardis erhalten die bisher verfolgten Gedanken und Betrachtungen einen spezifischen italienischen Akzent. Da Leopardi im deutschen Sprachraum verständlicherweise weniger bekannt ist als Nietzsche und Schopenhauer, und um auf die verspätete Rezeption seines Werkes einzugehen, scheint im Folgenden ein Exkurs über den italienischen Schriftsteller, Dichter, Philologen und Philosophen angebracht.

---

<sup>65</sup> Ebd., S. 33.

<sup>66</sup> „Die Annäherung beider (Leopardi und Schopenhauer) war wirkungsvoll, und sofern man überhaupt versuchte, Leopardi philosophisch zu lesen, beherrschte sie lange das Bild des Schriftstellers.“ Sabine MEINBERGER, *Jenseits der Illusionen und Diesseits der Erlösung – Kunst und ästhetische Erfahrung bei Leopardi*, in: SCHIRMACHER 1991, S. 209–217, hier S. 209.



### 1.3 [EXKURS]: GIACOMO LEOPARDI (1798–1837)

„Due verità che gli uomini generalmente non crederanno mai: l’una di non saper nulla, l’altra di non esser nulla. Aggiungi la terza, che ha molta dipendenza dalla seconda: di non aver nulla a che sperare dopo la morte.“

G. Leopardi<sup>67</sup>

Leopardis Werk erfuhr schon während seines kurzen Lebens eine große Resonanz. Aber die stärkere, auch auf ein breiteres Publikum bezogene Rezeption fand erst im 20. Jahrhundert statt. 1898 und 1906 wurden postum zwei seiner Werke veröffentlicht: *Zibaldone*<sup>68</sup> und *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Diese Texte, aber auch *Le Operette morali* und seine Gedichtsammlung *I Canti*, entsprechen den Bedürfnissen des 20. Jahrhunderts:

„Nell’ambito della critica del secolo appena concluso, il riferimento a Leopardi in rapporto alla poesia e alla letteratura in generale è stato una costante, quasi che il ‚poeta della luna‘ e dei grandi quesiti, più che un anticipatore appartenesse al Novecento. Le Operette morali sono un’autentica premonizione: un libro del XX secolo.“<sup>69</sup>

Auch in diesem Fall der späten Rezeption der Prosatexte und der Dichtung – wie schon für Nietzsche und Schopenhauer beobachtet – handelt es sich nicht immer, weder seitens der Literatur noch der bildenden Kunst, um einen direkten Bezug zu Leopardi, sondern um Analogien und Resonanzen, die von einem „System Leopardi“ sprechen lassen:

„Quindi non influenza diretta di Leopardi, ma presenza. Ci si è riferiti a Leopardi non come un poeta, ma come ‚un sistema‘ venutosi a collocare nel Novecento. [...] Ma di fatto cos’è questo sistema? [...] Nello specifico l’immagine di Leo-

---

<sup>67</sup> [Zib.4245], Ü.d.V.: „[es gibt] zwei Wahrheiten, die die Menschen im Allgemeinen nie glauben werden: Die eine ist, dass sie nichts wissen, die andere, dass sie nichts sind. Zähl die dritte dazu, die viel mit der zweiten zu tun hat: dass sie nach dem Tod nichts zu erwarten haben.“

<sup>68</sup> *Zibaldone* bedeutet Sammelurium. Es handelt sich um ein Konvolut von über 4000 Seiten, in dem Leopardi seine Aufzeichnungen in Form von Skizzen, Gedanken, Essays und ausgeführten Abhandlungen von 1817 bis 1832 niederschrieb. Die Zitatangaben geben, unabhängig von der Edition, die Nummerierung des italienischen Manuskriptes wieder.

<sup>69</sup> Giuseppe MERCENARO, *Il ‚volto‘ di Leopardi*, in: Giuseppe MERCENARO/Piero BORAGINA (Hrsg.), *Vaghe stelle dell’orsa... Gli infiniti di Giacomo Leopardi*, Ausst.-Kat. MILANO 2000, S. 13–17, hier S. 14, Ü.d.V.: „In der Kritik des gerade zu Ende gegangenen Jahrhunderts wiederholt sich der Verweis auf Leopardi, im Bezug auf die Poesie und im Allgemeinen auf die Literatur, andauernd, so als wenn der ‚Dichter des Mondes‘ und der großen Fragen nicht ein Voraussager gewesen wäre, sondern zum 1900 gehören würde. Die ‚Operette Morali‘ (Kleine moralische Werke) sind eine echte Weissagung: ein Buch des 20. Jahrhunderts.“

pardi come critico dei meccanismi dell'esistente, tema dei temi del Novecento.<sup>70</sup>

Seine erwähnte Kritik an den Mechanismen, den Abläufen oder Prozessen des Vorhandenen (*l'esistente*) entwickelt sich in unterschiedlichen und komplexen Themen. Es wird hier nur auf einige grundlegende Aspekte hingewiesen, um später in der Analyse der Gemälde de Chiricos, de Pisis' und Morandis darauf zurückzukommen.

### DIE GRUNDZÜGE EINER POETIK

Das Denken und das Werk Leopardis durchlaufen verschiedene Phasen. In der Jugendzeit galt seine Begeisterung den gelehrten Studien, der Philologie und der Verehrung des *età antica*. In sprachlicher Hinsicht wird er diese Hinwendung zur Antike nie vergessen. Sein Gespür für den Reichtum der Wörter und der Sprache begleitet ihn im Übergang zur Poesie und in den Anfängen einer weiterführenden Reflexion über die Kraft der Illusion. Die Illusionen, die die Poesie erzeugen kann, bedeuten im Gedankengerüst Leopardis existierende Entitäten, weil sie als Teil eines Grundbedürfnisses der Menschen auch Teil des Realen sind. Sie stellen eine Erfüllung in Aussicht, die den Menschen in Wirklichkeit verwehrt bleibt. Die Illusion wird eine Konstante des poetischen sowie philosophischen Diskurses Leopardis bleiben:

„Io considero le illusioni come cosa in certo modo reale stante ch'elle sono ingredienti essenziali del sistema della natura umana [...]. Onde sono necessari ed entrano sostanzialmente nel composto ed ordine delle cose.“<sup>71</sup>

Schon ab 1819, mit einem neuen Übergang seiner Tätigkeit von dem Schönen (der Poesie) zu dem Wahren (der Philosophie), entdeckt Leopardi *il solido nulla*<sup>72</sup>: „Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io

---

<sup>70</sup> MERCENARO 2000, S. 14, Ü.d.V.: „Also, es ist nicht ein direkter Einfluss Leopardis, aber dessen Anwesenheit. Man hat auf Leopardi nicht wie auf einen Dichter, sondern wie auf ein System, das sich im 20. Jahrhundert etabliert hat, hingewiesen. [...] Aber woraus besteht dieses System? [...] Beim genaueren Hinsehen handelt es sich um das Bild von Leopardi als Kritiker der Mechanismen der Existenz, das Hauptthema des 20. Jahrhunderts.“

<sup>71</sup> [Zib.51], Ü.d.V.: „Ich betrachte die Illusionen als etwas, das irgendwie reell ist, weil sie grundlegende Bestandteile in dem System der menschlichen Natur sind [...]. Deswegen sind sie unentbehrlich und sie gehören im Wesentlichen zu der Zusammensetzung und der Struktur der Dinge.“

<sup>72</sup> Ü.d.V.: „ein festes/solides/grundlegendes Nichts.“

mi sentiva come soffocare considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla“ [Zib.85].<sup>73</sup> Weder ein unzulänglicher Verstand<sup>74</sup> noch eine gleichgültige Natur kann den Menschen aus seiner eigenen sowie der weltlichen Sinnlosigkeit befreien, und jede logische Verbindung, jeder Bezug hat seine objektive Endgültigkeit und seinen Sinn verloren.

In einem tief katholischen Italien, in dem klassizistische Ideale und Formen fest verankert sind, verliert Leopardi seinen Glauben und vertritt eine materialistische Weltsicht.<sup>75</sup> Er fängt an, die *Operette morali* (1824–1832) zu schreiben, in denen sich seine Gedanken in einer reiferen Philosophie konkretisieren. Zur Natur hat er eine Art Hassliebe entwickelt: Zunächst schmerzhaft vermisst, dann, weil sie dem Menschen Hoffnungen gibt, die nie in Erfüllung gehen, als böse angesehen, ist sie letztendlich in einer sinnlosen Welt nur mit einem Prozess von Kreation und Vernichtung beschäftigt.

Zwischen dem Denken von Aufklärung, Romantik und Moderne stehend, sieht Leopardi die Gefahr eines totalen Verlustes, wie Wehle in Bezug auf die Gedanken Leopardis formuliert:

„Wenn der Mensch denkt, weiß er sich nicht in einer höheren Vernunft aufgehoben. Und so sieht er sich zuletzt, in der Moderne, eines doppelten Verlusts ausgesetzt: von Gott und der Natur verlassen; metaphysisch ohne Dach über den Kopf und, als Denaturierter, ohne Boden unter den Füßen. [...] Was ihm bleibt, ist die Grunderfahrung der Unzugehörigkeit, eine Existenz zwischen zwei Abgründen. Nichts an ihr ist mehr repräsentativ. Sie steht nicht mehr im Zusammenhang, und das gilt auch für das Verhältnis von Wort und Sache.“<sup>76</sup>

Einzigster Ausweg kann die Kunst, in diesem Fall die Poesie, sein. Aber wie soll diese Poesie sein? Wie die Romantiker muss auch Leopardi einsehen, dass die

---

<sup>73</sup> [Zib.85], Ü.d.V.: „Ich hatte Angst, mich so mitten im Nichts zu befinden, ich selbst ein Nichts. Ich fühlte mich so, wie wenn ich ersticken würde, denkend und fühlend, als ob alles Nichts ist, festes Nichts.“

<sup>74</sup> „Non si può meglio spiegare l’orribile mistero delle cose e dell’esistenza universale [...] che dicendo essere insufficienti ed anche falsi [...] i principii stessi fondamentali della nostra ragione.“ [Zib.4099], Ü.d.V.: „Man kann nicht besser das schreckliche Geheimnis der Dinge und der Existenz erklären, als in dem man sagt, dass die eigentlichen grundlegenden Prinzipien unseres Verstandes unzulänglich und sogar falsch sind [...]“.

<sup>75</sup> Diesen Aspekt kann man aufgrund der Kraft und Innovation, die Leopardi im geistigen und kulturellen Kontext Italiens bedeutet, nicht genug betonen. Dazu schreibt Ruffilli: „Leopardi pronuncia la più articolata e rivoluzionaria denuncia, che sia mai stata tentata in Italia (fino ad allora e da allora in poi) nei confronti dell’inconsistenza e dell’assurdità della vita oltre il velo delle apparenze.“ Paolo RUFFILLI, *Introduzione*, in: Giacomo LEOPARDI, *Operette Morali*, hrsg. von Paolo RUFFILLI, MILANO 1982, S. XXXIII, Ü.d.V.: „Leopardi spricht die am besten gegliederte und revolutionierende Erklärung aus, die jemals (bis dahin und bis heute) in Italien versucht wurde, gegen die Gehaltlosigkeit und Absurdität des Lebens hinter dem Schleier der Erscheinung.“

<sup>76</sup> Winfried WEHLE, *Leopardis Unendlichkeiten*, TÜBINGEN 2000, S. 16f.

Kunst sich vor einem Paradox befindet. Sie soll eine Welt nachahmen, die nicht mehr nachahmenswert ist. Auch bei Leopardi<sup>77</sup> also kann man Anzeichen einer Krise der Repräsentation wahrnehmen. Leopardi verfolgt im Zuge dessen ein faszinierendes Unterfangen. Er nimmt seine vertrauten lyrischen Sprachmittel und versucht mit ihnen selbst noch auszudrücken, was sie untauglich macht,

„Sprache würde demnach ihrer wahren Natur gerecht, wenn sie die begrifflichen Turmbauten der Zivilisation stört. Am besten vermag aber dies die Poesie. [...] [Der Dichter steht für die] Ästhetische Abweichung von allen Normierungen: [...]. Er stellte sich auf die Seite der Ausnahme von der Regel, weil sie lebensnotwendiger Bestandteil der Regel selbst ist.“<sup>78</sup>

In seinen Texten sollen Poesie und Philosophie zusammenwirken. Die Konzeption einer festen, starren und naturgegebenen Form, wie von Platon und Christentum proklamiert, lässt sich nicht mehr aufrechterhalten. Seine Texte wollen keine klassizistisch geschlossene Perfektion zeigen, aber auch keinen „totalisierenden Rekurs auf das Unbestimmte und das Unbegrenzte“<sup>79</sup>, wie es die Romantiker verfolgten.

Leopardi kann seine klassische Bildung und Prägung nicht einfach hinter sich lassen, und „verzweifelt versucht [er], zwar dem Neuen gerecht, dem Alten aber treu zu sein.“<sup>80</sup> Es ist ein Prozess von *distruzione* und *riproduzione*<sup>81</sup>, der zum Prinzip seiner Poesie wird, und Leopardi weiß, nichts würde das Wesentliche dieser Kunst mehr zerstören, als ihr ein Ziel zu setzen.

---

<sup>77</sup> Wie für de Chirico, de Pisis und Morandi angenommen.

<sup>78</sup> WEHLE 2000, S. 78f.

<sup>79</sup> „Tatsächlich lehnt er [Leopardi] die Betonung der geschlossenen ‚schönen Form‘, [...] ebenso ab wie die romantische Tendenz zu experimentell offenen Form, zu der von Schlegel proklamierten Auflösung der Ordnung in neuen ‚Chaos‘ [...].“ ÄSTHETISCHE GRUNDBEGRIFFE, STUTTGART 2005, Bd. 6, S. 327.

<sup>80</sup> WEHLE 2000, S. 40.

<sup>81</sup> *Distruzione*: Zerstörung, Vernichtung; *riproduzione*: Wiedererzeugung, Reproduktion.

## POETISCHE STRATEGIEN

Die Grundzüge und Strategien der Poetik Leopardis werden mehrfach im *Zibaldone* dargestellt. Es ist hier wichtig zwei Konzepte daraus besonders hervorzuheben: *il vago (o indeterminato)* und *le contraddizioni (o i contrari)*<sup>82</sup>. Man kann demnach nichts wirklich kennen und nichts ist definiert, aber man kann *vago*, *indeterminato* oder *indefinito* erzeugen und somit, wenn auch kurz und unzureichend, ein Gefühl von *piacere*<sup>83</sup> erreichen. Mit den Begriffen vom Vagen und Unbestimmten verbindet Leopardi das Konzept der Schönheit und die Qualität, die Poesie ausmacht. So ist für Leopardi prinzipiell alles ohne Poesie, was zu bestimmt, zu genau und zu sehr beschrieben ist. Im *Zibaldone* fehlt es dementsprechend nicht an bildlichen oder sprachlichen Hinweisen, die zu einem Gefühl des Unbestimmten verhelfen sollen.<sup>84</sup> Dazu gehört zum Teil auch das Prinzip der *contrarietà* (Gegensätzlichkeit):

„La natura ha parecchie qualità e principii armonici a un tempo e contrarii, anzi armonizzanti e sostenentisi scambievolmente in virtù della loro contrarietà e l'un' de' contrarii non solo non distrugge la teoria dell'altro, ma anzi la dimostra.“<sup>85</sup>

Seine Gedichte wollen nicht *eine* bestimmte Bedeutung erzeugen, sondern die *contrarietà*, die sie ausmacht, ihre prozessuale Bewegung und das Vage und Unbestimmte sind Spiegel einer Weltsicht:

„Sie [die Grundeinträge des Gedichts] übersteigen ihre mitgebrachten Bedeutungen und geben sich einer Lust der Pluralisierung hin, die ins Meer der lebendigen Möglichkeiten führt.“<sup>86</sup>

Auch sein vielleicht bekanntestes Gedicht *L'infinito* (1918–1919)<sup>87</sup> lebt von einer von Gegensätzen getragenen Bewegung und gelangt vom Vertrauten, Bekannten

---

<sup>82</sup> *Vago*, *indeterminato*: Unbestimmtes, Undefinedes; *le contraddizioni (o i contrari)*: die Widersprüche (oder die Gegensätze).

<sup>83</sup> *Piacere*: Vergnügen, Genuss, Gefallen, aber auch Freude, Glück, Befriedigung.

<sup>84</sup> Vgl. in *Zibaldone*, indici Leopardiani: *Immagini varie poetiche* und *Vago. Piacere del vago*.

<sup>85</sup> [Zib.2045–2046], Ü.d.V.: „Die Natur besitzt viele Qualitäten und Prinzipien, die harmonisch und gleichzeitig gegensätzlich sind. Gerade dank ihrer Gegensätzlichkeit [können sie] harmonisieren und sich gegenseitig unterstützen. Es ist nicht nur so, dass ein Gegensatz die Theorie des Anderen nicht vernichtet, sondern er beweist sie sogar.“

<sup>86</sup> WEHLE 2000, S. 43.

<sup>87</sup> Das Gedicht *L'Infinito* von Leopardi stellt den Übersetzer vor eine scheinbar unüberwindbare Herausforderung: „Mindestens sechsunddreißig Eindeutungen dieses berühmten Gedichts entmutigen den Neuübersetzer nicht – im Gegenteil: Das Geleistete beeindruckt vorwiegend quantitativ und bestätigt den

zum Fremden und Beängstigenden, vom Geschlossenen, sogar Befangenen zur *immensità*<sup>88</sup>, in der man sich verliert, und von einer bestimmten zeitlichen Situation zu einem Zustand ohne zeitliche Orientierung. Leopardi spielt mit den Grenzen zwischen der Realität und der Imagination, zwischen dem Denken und der Wahrnehmung:

„Ästhetisch faszinierend sind also Vorstellungen, in denen der Gegenstand sich von der Leere konturiert, und die Leere, die sich nur im Verhältnis zum Gegenstand zeigt, *gleichgewichtig* sind.“<sup>89</sup>

### DE CHIRICO, DE PISIS UND MORANDI ALS LESER LEOPARDIS

Wie viele andere ihrer Zeitgenossen gehörten de Chirico, de Pisis und Morandi zu den leidenschaftlichen Lesern Leopardis. Die Künstler selbst oder diejenigen, die sie gut kannten, berichteten davon und auch in der Forschung über die drei Künstler wird diese Lektüre mehrmals erwähnt.

Im Fall de Chiricos ist dessen Beschäftigung mit Leopardi, wie auch die mit Nietzsche und Schopenhauer, Gegenstand einer tieferen Analyse geworden.<sup>90</sup>

Für den Einfluss Leopardis behauptet Baldacci sogar:

---

Stoßseufzer des erprobten Übersetzers und Nachdichters Leopardis [...].“ Diese Worte von H. Hudde begleiten seine eigene Übersetzung des Gedichtes, die auch eine literarisch qualitative Version wagt:

#### *L'Infinito*

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
e questa siepe, che da tanta parte  
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
Ma sedendo e mirando, interminati  
Spazi di là da quella, e sovrumani  
Silenzi, e profondissima quiete  
Io nel pensier mi fingo; ove per poco  
Il cor non si spaura. E come il vento  
Odo stormir tra queste piante, io quello  
Infinito silenzio a questa voce  
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
e le morte stagioni, e la presente  
e viva, e il suon di lei. Così tra questa  
immensità s'annega il pensier mio:  
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

#### *Das Unendliche*

Schon immer lieb war mir der stille Berg,  
Und diese Hecke, die den größten Teil  
Des fernen Horizonts dem Blick verbirgt.  
Doch sitzend, schauend, stell ich unbegrenzt  
Den Raum dahinter, über Menschenmaß  
Das Schweigen und die Ruhe allertiefst  
Mir in Gedanken vor; und wenig fehlt  
Dem Herzen nur zu Angst. Und wie den Wind  
Ich rauschen höre in dem Laub, vergleich  
Ich jenes Schweigen ohne Ende mit  
Der Stimme hier: Mir fallen Ewigkeit  
Uns abgestorbene Zeiten und die jetzt  
Belebte ein und deren Klang. So taucht  
In Unermeßlichkeit mein Denken ein:  
Und Sinken ist mir Glück in diesem Meer.

Aus: Hinrich HUDDE, *Annäherung an das Unendliche: Giacomo Leopardi, L'infinito*, in: ITALIENISCH. Zeitschrift für Italienische Sprache und Literatur. Nr. 40 (November 1998), S. 106–110, hier S. 106.

<sup>88</sup> *Immensità*: Unendlichkeit, Unermesslichkeit.

<sup>89</sup> MEINBERGER 1991, S. 212 [Hervorhebung im Original].

<sup>90</sup> Vgl. Paolo BALDACCI, *De Chirico 1888–1919. La metafisica*, MILANO 1997, S. 54 und S. 144ff.

„Un indagine sui rapporti tra gli scritti di Leopardi e l’opera di de Chirico, dimostra che questa *concordia discors* non è casuale e che la poetica leopardiana è una delle principali fonti di ispirazione della pittura metafisica.“<sup>91</sup>

Die Lektüre der Texte Leopardis fällt in die Mailänder Zeit, um 1909, in der de Chirico die theoretischen und strukturellen Fundamente seiner Arbeitsmethode entwickelte:

„La lettura più importante del periodo milanese, la più formativa accanto a quella di Nietzsche, è certamente quella di Giacomo Leopardi. De Chirico mostra di aver assimilato soprattutto le teorie poetiche esposte nello *Zibaldone* e nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, due opere che, rimaste inedite rispettivamente fino al 1898 e al 1906, appartengono in pieno alla cultura del Novecento.“<sup>92</sup>

Was die Beziehung de Pisis’ zu den Gedanken Leopardis betrifft, schreibt er selbst in einem Brief:

„E poi quello che soprattutto cerco è vincere la mia vigliaccheria per urtare potentemente (anche a costo di rompermi la testa) contro *l’ineffabile*. Le parole di Leopardi sono belle, ma tutto (perdona mio caro la mia impudente superbia (?)) quello che passò per la sua mente passa e passerà per la mia.“<sup>93</sup>

Auch Morandi ist wiederholt als Leser Leopardis beschrieben worden:

„Leopardi ist der Dichter gewesen, den Morandi schon in seiner Jugend zu seinem Autor erkoren hatte, zu seinem Lieblingsschriftsteller, der ihn zu jeder Zeit und zu jeder Stunde begleitete. Jeden Abend pflegte er dessen Verse zu lesen und zu meditieren. Diese Lektüre hat sein Denken nachhaltig beeinflusst.“<sup>94</sup>

De Chirico, de Pisis und Morandi reagierten selbstverständlich auf unterschiedliche Weise auf die poetischen Strategien, das Weltbild, die Wörter und Evokationen, die sie in den Texten des Dichters und Philosophen fanden. Dies

---

<sup>91</sup> Paolo BALDACCI, *La siepe di Leopardi e il muro metafisico*, in: ON – OttoNovecento, rivista di storia dell’arte, I/97, S. 34–42, hier S. 35, Ü.d.V.: „Eine Erforschung der Beziehungen zwischen den Schriften Leopardis und dem Werk de Chiricos zeigt, dass diese *Concordia discors* nicht zufällig ist und dass die Poetik Leopardis eine der bedeutendsten Inspirationsquellen der metaphysischen Malerei ist.“

<sup>92</sup> BALDACCI 1997, S. 53f., Ü.d.V.: „Die wichtigste und lehrreichste Lektüre während der Mailänder Zeit ist neben Nietzsche sicherlich die Giacomo Leopardis. De Chirico zeigt, dass er vor allem die poetischen Theorien, die in *Zibaldone* und *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* erläutert werden, assimiliert hat. Diese beiden Werke, die jeweils bis 1898 und 1906 unveröffentlicht blieben, gehören vollkommen zur Kultur des 20. Jahrhunderts.“

<sup>93</sup> Filippo De Pisis, Brief an Corrado Pavolini, zit. nach Nico NALDINI, *De Pisis*, TORINO 1991, S. 77, Ü.d.V.: „Und dann das, wo gegen ich vor allem ankämpfe, ist meine Feigheit, um kraftvoll (auch auf die Gefahr hin, mir den Kopf zu brechen) gegen das Unsagbare zu stoßen. Die Wörter Leopardis sind schön, aber alles (entschuldige, mein Liebster, meinen unverschämten Hochmut (?)) das, was ihm durch den Kopf ging, geht und wird durch meinen Kopf gehen.“

<sup>94</sup> Luigi MAGNANI, *Il mio Morandi*, TORINO 1991, S. 16; Marilena PASQUALI, *Morandi e Leopardi*, in: Ders., *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990–2007*, PRATO 2007, S. 185–196.

wird im Laufe der Analyse deutlich werden. De Chirico hat die Texte Leopardis für seine Gemälde auch ikonographisch genutzt, während de Pisis, auch wenn er die „philosophische“ Poesie Leopardis und sein Weltbild assimiliert hat, keine ikonographische Verbindung aufweist. Für de Pisis ebenso wie für Morandi ist Leopardi keine direkte Quelle für Motive oder (Bild-)Kompositionen. Jedoch verfolgen beide ähnliche Arbeitsstrategien. Morandi scheint in seinem Blick auf die Welt, in der formalen Reduzierung der Bildsprache und der sorgfältigen Genauigkeit der Komposition, die die Unbestimmtheit der *cosidetta realtà* (sogenannte Realität) bewahrt hat, das System Leopardi absorbiert zu haben. Die Aussage Morandis „Die Materie existiert natürlich, besitzt aber nicht den besonderen Sinn, den wir mit ihr verbinden“<sup>95</sup> fasst auch einen wichtigen Grundgedanken der Philosophie Leopardis zusammen.

#### NIETZSCHE UND SCHOPENHAUER ALS LESER LEOPARDIS

Die Verbindung Schopenhauer – Leopardi ist nicht neu. In Italien hatte Francesco de Sanctis als erster in einem berühmt gewordenen fiktiven Dialog, den er 1858 schrieb, Leopardi und Schopenhauer als *sono una cosa* (sie sind Eins) bezeichnet und vereint.<sup>96</sup> Schopenhauer seinerseits kannte schon lange die Schriften Leopardis, in denen er tatsächlich einen Seelenverwandten entdeckte. Er würdigte die Verdienste Leopardis in seinem Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung*<sup>97</sup> (*Ergänzungen zum vierten Buch*). Und auch Nietzsche kannte und schätzte die Texte des italienischen Schriftstellers:

„Hans von Bülow richiamò già nel 1872 l’attenzione di Nietzsche su Leopardi [...] nel 1878, Nietzsche riceverà in dono da Maria Baumgarten l’edizione delle opere leopardiane tradotte da Paul Heyse e che contengono oltre „I Canti“ le „Operette Morali“ e i „Pensieri“. Avrà così modo di accedere senza mediazioni, all’opera filosofica leopardiana allora disponibile [...].“<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Giorgio Morandi zit. nach RODITI 1991<sup>2</sup>, S. 187.

<sup>96</sup> Francesco DE SANCTIS, *Saggi critici*, NAPOLI 1888<sup>5</sup> (hier *Schopenhauer und Leopardi*, S. 246–299, erschienen zum ersten Mal unter dem Titel: *Dialogo tra A. e D.*, in *Rivista Contemporanea*, Torino 1858) [URL:<https://archive.org/details/saggicritici00desa>] (Stand 15. 10. 2014)

<sup>97</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hrsg. von Ludger LÜTKEHAUS, ZÜRICH 1999, Kap. 46, S. 684.

<sup>98</sup> Franca JANOWSKY, *Nietzsche e Leopardi. La seduzione del nichilismo*, in: ITALIENISCHEN KULTUR-INSTITUT STUTTGART (Hrsg.), *Nietzsche und Italien. Ein Weg vom Logos zum Mythos?* (Akten des



Das Gespür für eine geistige Verwandtschaft zwischen Leopardi und Nietzsche entwickelte bereits die Rezeption Anfang des 20. Jahrhunderts:

„Nel 1904 era uscito a Torino, per le edizioni Bocca, il saggio di R. GIANI intitolato *L'estetica nei 'Pensieri' di Giacomo Leopardi*, dove per la prima volta [...] si instauravano rapporti tra il pensiero di Leopardi e quello di Nietzsche.“<sup>99</sup>

Nietzsche und Leopardi miteinander zu verknüpfen, gilt noch heute als besonders vielversprechend:

„Separati da uno spazio storico di un cinquantennio fervido di idee e di passioni politiche, diversi per ambiente, per educazione e per estrazione sociale, Giacomo Leopardi e Federico Nietzsche appaiono accumulati da un'affinità intellettuale, da una continuità di vita che non è fenomeno superficiale, ma ha le sue radici profonde nel travaglio che accompagnò il sorgere delle coscienza moderna.“<sup>100</sup>

#### NIETZSCHE, SCHOPENHAUER, LEOPARDI: SPUREN DER LEKTÜRE

Teilweise ist es schwierig, die philosophischen Einflüsse, die für die späteren Künstlergenerationen wichtig wurden, richtig zuzuordnen und auseinanderzuhalten. Der Fall de Chiricos ist in diesem Sinne ein gutes Beispiel: Wo fängt der Einfluss Nietzsches oder Leopardis an, wo endet Schopenhauers Beitrag?<sup>101</sup> Die manifesten Anregungen aus einem Konglomerat von Gedanken zeugen eher von einer malerischen Auseinandersetzung mit der deutschen oder italienischen Philosophie, wie es beispielsweise Boehm hinsichtlich de Chirico betont:

---

deutsch-italienischen Nietzsche-Kolloquiums 1987), TÜBINGEN 1990, S. 59–72, S. 60, Ü.d.V.: „Schon 1872 lenkte Hans von Bülow die Aufmerksamkeit Nietzsches auf Leopardi [...] um 1878 bekam Nietzsche von Maria Baumgarten die Ausgabe der Werke Leopardis, übersetzt von Paul Heyse, geschenkt. Sie enthält außer ‚I Canti‘ auch ‚Le Operette Morali‘ und ‚I Pensieri‘. Nietzsche hatte so die Möglichkeit, ohne Vermittlung auf das damals verfügbare philosophische Werk Leopardis zuzugreifen [...].“

<sup>99</sup> BALDACCIO 1997a, S. 35., Ü.d.V.: „1904 wird in den Edizioni Bocca von R. Giani der Essay mit dem Titel *Die Ästhetik in den 'Pensieri' von Giacomo Leopardis* veröffentlicht, in dem zum ersten Mal [...] Verbindungen zwischen dem Denken Leopardis und Nietzsches hergestellt wurden.“

<sup>100</sup> JANOWSKY 1990, S. 59, Ü.d.V.: „Getrennt durch fünfzig Jahre Geschichte, die reich an Ideen und politischen Leidenschaften waren, aus unterschiedlichem Milieu, von unterschiedlicher Erziehung und Abstammung, scheinen Giacomo Leopardi und Friedrich Nietzsche in einer intellektuellen Affinität und in einer Lebenskontinuität vereinigt, die, weil sie kein oberflächliches Phänomen ist, ihre tiefen Wurzeln in dem Leid hat, das die Entstehung des modernen Bewusstseins begleitete.“

<sup>101</sup> Auch Wieland Schmied, der sich ausführlich mit dem philosophischen Hintergrund de Chiricos beschäftigt hat und der neben Nietzsche und Schopenhauer auch den Einfluss Otto Weiningers erwähnt, schreibt: „Es ist sicherlich nicht ganz einfach, den Einfluss Schopenhauers, Nietzsches und Weiningers auf die Formierung der Pittura Metafisica Giorgio de Chiricos voneinander zu unterscheiden und jenes bildnerische Element der Wirkung eines Denkers, dieses der des anderen oder eines Dritten zuzuweisen. [...] Wenn er [de Chirico] von ihnen spricht, nennt er sie – vor allem Schopenhauer und Nietzsche – oft in einem Atemzug und im gleichen Zusammenhang.“ Wieland SCHMIED, *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, MÜNCHEN 1989, S. 43.

„Was Giorgio de Chirico interessierte, war kein theoretischer Anschluss an die Texte der Philosophen [Nietzsche], vielmehr spürte er die Erschütterung, die sie katalytisch anzeigten und verstärkten.“<sup>102</sup>

Trotzdem ist es im Vergleich zu de Pisis und Morandi gerade de Chirico, der sich am meisten mit der deutschen Philosophie auseinandergesetzt hat und von dem man annehmen kann, dass er die Texte Nietzsches und Schopenhauers sehr gut kannte.<sup>103</sup>

Der Einfluss der deutschen Philosophie, Literatur und Malerei auf die Werke de Chiricos war schon häufig Gegenstand kunstgeschichtlicher Analyse. De Chirico hat Nietzsches Texte gelesen<sup>104</sup> und durch seinen Bruder Savinio wahrscheinlich auch ein tieferes Verständnis seiner Philosophie erlangt. Er war fasziniert von der Kraft der „malenden“ Sprache voller Metaphern und entwickelte und malte in der Folge Bilder, die auch unter ikonographischen Aspekten Nietzsches Vorstellungen entsprachen. De Chirico entdeckte in und durch Nietzsche die Relativität der Welt, der Zeichen und des Sinnes. Er identifizierte sich sogar mit der Person Nietzsches und mit dessen Biographie. Die Faszination, die die Texte und der Mensch Nietzsche auf ihn ausübten, erwähnt er mehrmals in seinen Schriften, und sie wird in seinen Bildern offensichtlich:

„L'arte fu liberata dai filosofi e dai poeti moderni. Schopenhauer e Nietzsche per primi insegnarono il profondo significato del non senso della vita e come tale non-senso potesse venir trasmutato in arte, anzi dovesse costituire l'intimo scheletro d'un'arte veramente nuova, libera e profonda. I buoni artefici nuovi sono dei filosofi che hanno superato la filosofia. Sono tornati di qua; si fermano innanzi i rettangoli delle loro tavole e delle loro pareti poiché hanno superato la

---

<sup>102</sup> BOEHM 2003, S. 227.

<sup>103</sup> Für alle sehr gut recherchierten und weit gefassten Zusammenhänge zwischen Nietzsche und de Chirico, aber auch zu Schopenhauer, verweise ich auf die 2008 erschienene Dissertation von Annelise PLAGA, Sprachbilder als Kunst. Friedrich Nietzsche in den Bildwelten von Edward Munch und Giorgio de Chirico, BERLIN 2008. Weitere grundlegende Recherchen und Literatur zu dem Thema sind die Texte von Wieland SCHMIED, Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie, in: SCHMIED 1989, S. 41–60 und Wieland SCHMIED, Giorgio de Chirico – Die beunruhigenden Musen, FRANKFURT A. M./LEIPZIG 1993; BALDACCIO 1997 und hier insb. das Kapitel: *Milano, 1909. La rivelazione e l'enigma*, S. 52–85; Gerd ROSS, *Giorgio de Chirico und der lange Schatten von Arnold Böcklin*, in: Guido MAGNAGUAGNO/Juri STEINER (Hrsg.), Eine Reise ins Ungewisse. Arnold Böcklin – Giorgio de Chirico – Max Ernst, Ausst.-Kat. ZÜRICH 1997, S. 204–247.

<sup>104</sup> „De Chiricos Aufzeichnungen, Romane und Memoiren enthalten eine Vielzahl von Verweisen auf Nietzsches Gedankenwelt. In den Jahren 1909 bis 1911 las er *Menschliches, Allzumenschliches, Also sprach Zarathustra, Die Geburt der Tragödie, Morgenröte, Die fröhliche Wissenschaft, Der Fall Wagner, Ecce Homo* und Briefe Nietzsches aus dem Jahr 1888.“ PLAGA 2008, S. 145.

contemplazione dell'infinito. Il terribile vuoto scoperto è la stessa insensata e tranquilla bellezza della materia.“<sup>105</sup>

An anderer Stelle muss de Chirico anerkennen, dass Nietzsche als erster die Abschaffung des Sinnes in der Kunst entdeckt hat, und er versteht sich als Erbe Nietzsches, wenn er für sich dieses Primat in der Malerei beansprucht:

„La soppressione del senso in arte non è un'invenzione di noi pittori. È giusto riconoscere al polacco Nietzsche il primato di tale scoperta che sebbene in poesia sia stata applicata per la prima volta dal francese Rimbaud in pittura il primato dell'applicazione appartiene al sottoscritto.“<sup>106</sup>

Weniger offensichtlich ist der Einfluss von Gedanken und Motiven Nietzsches und Schopenhauers in den Werken de Pisis' und Morandis. In dieser Richtung nach Resonanzen zu suchen, erscheint dennoch sinnvoll. Wie schon beobachtet, beschäftigen sich auch die Gemälde dieser beiden italienischen Künstler mit einer Realität, die auf Vieldeutigkeit, Rätselhaftigkeit und der Relativität des Sinnes und der Wahrnehmung basiert. Die Lyrik und Prosa Leopardis, die große Verbreitung erfuhr und für eine ganze Künstlergeneration außerordentliche Bedeutung gewann, verstärkte in Italien die Auswirkungen des Nihilismus.

Dass de Pisis von solchen Tendenzen des Zeitgeistes beeinflusst wurde, ist offensichtlich. Nicht nur seine neugierige und vielseitige Persönlichkeit veranlasste ihn zu unermüdlicher Lektüre und förderte diverse Interessen, er war auch mit den meisten intellektuellen Gruppierungen in Kontakt und nahm an Diskursen und Polemiken seiner Zeit regen Anteil. Dazu zählte sein Interesse für Schopenhauer und Nietzsche<sup>107</sup> ebenso wie die Freundschaft mit de Chirico und Savinio

---

<sup>105</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Noi metafisici...* [1918–1919] in: DE CHIRICO 1985, S. 66–71, hier S. 68, Ü.d.V.: „Die Kunst wurde von den Philosophen und Dichtern der Moderne befreit. Schopenhauer und Nietzsche lehrten als Erste die tiefe Bedeutung des „Nicht-Sinns“ des Lebens und wie dieser „Nicht-Sinn“ in Kunst verwandelt werden kann und sogar das innere Skelett einer wirklich neuen, freien und tiefen Kunst bilden sollte. Die guten, neuen Künstler sind Philosophen, die die Philosophie überwunden haben. Sie sind hierher zurückgekommen: Sie bleiben vor den Rechtecken ihrer Tische und Wände stehen, weil sie die Kontemplation des Unendlichen überwunden haben. Die entdeckte schreckliche Leere ist die gleiche unsinnige und ruhige Schönheit der Materie.“

<sup>106</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Noi metafisici...* [1918–1919] in: DE CHIRICO 1985, S. 68f., Ü.d.V.: „Die Abschaffung des Sinnes in der Kunst ist nicht eine Erfindung von uns bildenden Künstlern. Es ist gerecht, dem Polen Nietzsche das Primat dieser Entdeckung zuzuerkennen, die in der Dichtung von dem Franzosen Rimbaud zum ersten Mal angewendet worden ist, während das Primat der Anwendung in der Malerei mir selbst gehört.“

<sup>107</sup> Vgl. Paola ZANARDI, *„Dotta sorella, dolce fratello“: Ernesta e Filippo de Pisis nella Ferrara del primo novecento*, in: Andrea BUZZONI (Hrsg.), *De Pisis*, Ausst.-Kat. FERRARA 1996, S. 175–195.

sowie die eifrige Korrespondenz mit vielen Literaten. Über die Beziehung de Chiricos zu de Pisis und die Anregung zur Lektüre Nietzsches schreibt Baldacci:

„[De Chirico] Diffidente all’inizio, col tempo si lega sempre di più a de Pisis, nel quale scopre una sorta di affinità elettiva [...] de Chirico introdurrà de Pisis all’arte moderna e alla filosofia di Nietzsche, commentandogli personalmente gli scritti del filosofo, e producendo in lui una radicale trasformazione.“<sup>108</sup>

Dieses eklektische Konglomerat an Studien und Gesprächen spiegelte sich in der regen Korrespondenz de Pisis’ sowie in der Beschreibung seiner Persönlichkeit:

„Si occupa di libri, di riviste, di editori, di manoscritti, di dattiloscritti, di giornali, di bozze, di articoli, di recensioni. Ha un culto spasmodico dello *Studium sapientiae*, e sente che non gli basterebbero due vite per realizzare tutte le cose che ha in mente.“<sup>109</sup>

In seinen Briefen an Olga Signorelli schreibt er:

„Anche Lei è un’ammiratrice di Nietzsche. Credo andremo molto d’accordo allora...? [...] I miei lavori? Molti! Un romanzo sotto i torchi o quasi, un volume di novelle, uno di prose, un’opera sull’arte moderna, il secondo libro di un’opera lirico filosofica.“<sup>110</sup>

Für die Gemälde Morandis ist ein solcher geistiger und malerischer Einfluss weniger hervorgehoben worden. Zu sehr leben seine Person und sein Werk vom Mythos des Eremiten, des Einzelgängers, der abgeschirmt vom Trubel des kulturellen Lebens unbeirrt und einsam seinen Weg in Bologna verfolgte. Seine dezidiert „nicht-intellektuelle“ Haltung, vor allem im Vergleich zu den umfangreichen Schriften de Chiricos und de Pisis’, ist stets betont worden.

Auch die Betrachtung seiner Werke lässt zunächst vermuten, dass es wenig sinnvoll ist, nach Belegen für eine Lektüre der Schriften der drei Philosophen und nach direkten Beweisen ihrer Einflussnahme zu suchen. Wichtiger ist, auf das zu achten, was die Bilder selbst darbieten, und sie auf ihr Verhältnis hin zu dem zu

---

<sup>108</sup> BALDACCIO 1997, S. 344, Ü.d.V.: „[De Chirico] Am Anfang noch misstrauisch, fühlt er sich mit der Zeit immer mehr an de Pisis, in dem er eine Art Wahlverwandtschaft entdeckt, gebunden. [...] De Chirico führte de Pisis in die Moderne Kunst und die Philosophie Nietzsches ein, indem er ihm die Texte des Philosophen persönlich kommentiert und in ihm eine tiefe Veränderung bewirkte.“

<sup>109</sup> NALDINI 1991, S. 52, Ü.d.V.: „Er beschäftigt sich mit Büchern, Zeitschriften, Verlegern, Manuskripten, Zeitungen, Entwürfen, Artikeln, Rezensionen. Er verherrlicht das *Studium sapientiae* und quält sich dafür, und er fühlt, dass ihm zwei Leben nicht reichen würden, all die Dinge zu realisieren, die er im Sinn hat.“

<sup>110</sup> Ebd., S. 65f., Ü.d.V.: „Auch Sie bewundern Nietzsche. Ich glaube, wir würden uns also sehr gut verstehen ... ? Meine Arbeiten? Viele! Ein Roman im Druck oder fast, eine Novellensammlung, eine Prosasammlung, ein Werk über die moderne Kunst, das zweite Buch eines lyrisch-philosophischen Werkes.“

untersuchen, was Morandi selbst die *cosiddetta realtà* (sogenannte Wirklichkeit) genannt hat. Dennoch lässt sich auch für Morandi ein Gewebe und eine Verflechtung von Einflüssen skizzieren, die seine malerische und geistige Arbeit durchdrungen haben. Die offenkundigste Verbindung, die bereits eingeführt worden ist, ist die zu den Werken Giacomo Leopardis, in denen sich wiederum inhaltliche Zusammenhänge zu Gedanken Schopenhauers und Nietzsches zeigen. Eine allgemeine Aussage zu treffen, die den Einfluss der deutschen oder italienischen Philosophen auf die Werke de Chiricos, de Pisis' und Morandis konstatiert, ist nicht möglich. Wie die drei Künstler auf diese philosophischen Gedanken über Wahrnehmung und Wirklichkeit reagierten und wie sie in ihren Werken fruchtbar geworden sind – genauer gesagt, was sie für ihre bildnerische Auseinandersetzung mit dem Realen bedeutet haben –, das lässt sich im Einzelfall an den Bildern selbst diskutieren.

Was die Gemälde zeigen und wie sie es zeigen, also ihre bildnerischen Strategien und Wirkungen, wird das Thema der Analysen sein.

Alle drei Künstler weisen insofern „Einflüsse“ der drei Philosophen auf, indem sie in der Sicht auf die Realität und der Beurteilung der historischen Veränderungen, in dem, was man als *Krise der Repräsentation* bezeichnet hat, übereinstimmen. Dies schuf vielfältige Gleichklänge und begünstigte strukturelle Korrespondenzen. Schmied charakterisiert diese Probleme folgendermaßen:

„Wenn wir hier von Einfluß sprechen, dann meinen wir die Art und Weise, wie das empfängliche Gemüt, das sich entwickelnde Bewusstsein eines jungen Künstlers solche virulente Gedanken einer Epoche aufnahm und verarbeitete und mit bestimmten bildnerischen Vorstellungen zu verbinden versuchte. Es ist dabei im Einzelfall zu fragen, wie und worin dieser Einfluß Ausdruck gefunden oder Spuren hinterlassen hat, ein Einfluß, der sich ja regelmäßig viel eher in einem seismografischen Reagieren (über das sich der Künstler meist erst im nachhinein, wenn überhaupt, klar zu werden und Rechenschaft abzulegen vermag) als in einer willentlichen Umsetzung in Bilder niederschlagen wird.“<sup>111</sup>

Die Analyse der Bilder kann sich jedoch auch auf einen geistesgeschichtlichen Hintergrund, in dem sich die Werke der Künstler geformt haben, stützen.

Die Art von direkten und indirekten Einflüssen, ihre Reflexionen über Wahrheit, ein kritisches Verhältnis zur Festlegung des Realen und die dadurch entstehende

---

<sup>111</sup> Wieland SCHMIED, *Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie*, in: SCHMIED 1989, S. 41.

unendliche Vieldeutigkeit ihrer Bilder machten de Chirico, de Pisis und Morandi bis zum späten 20. Jahrhundert zu besonderen Protagonisten der Moderne. Unter den hier vorgestellten Aspekten sind die drei Künstler vor allem unter dem Gesichtspunkt der veränderten Bedingungen der Moderne und mit Fragen zur Auffassung und Darstellung des Realen verbunden worden. Doch genauso wichtig und vor allem klärend für die immerwährende Aktualität der drei Künstler ist ihr Umgang mit der Tradition und deren Verbindung zur Moderne.

## 1.4 TRADITION IN DER MODERNE

Trotz ihrer geistigen und bildnerischen Modernität, die sich durchaus mit den offenen Repräsentationsfragen der Zeit auseinandersetzte, bewahrten sich die drei Künstler eine Beziehung zur malerischen Tradition und lehnten beispielsweise den Gegenstand und das Handwerklich-Gestalterische nie ab. Im Gegenteil: Sie proklamierten sogar ausdrücklich einen Traditionsbezug, indem sie an Vorbilder der italienischen Proto-Renaissance anzuknüpfen suchten.

Damit ist aber weniger die Phase der 1920er Jahre mit den Ausgaben der Zeitschrift *Valori Plastici*<sup>112</sup> gemeint, zu der sowohl de Chirico als auch de Pisis und Morandi ihren Beitrag leisteten, als vielmehr eine grundsätzliche Haltung, die die Tradition als produktives Arbeitsterrain betrachtet: Kunstgeschichtlich Tradiertes – etwa Vorgaben der Bildgattungen, die Rolle des Sujets wie auch formale Aspekte der Gestaltung – wird bewusst aus einer neuen Perspektive reflektiert.

Diese Auffassung von Tradition und Moderne sondert de Chirico, de Pisis und Morandi von bekannteren avantgardistischen Strömungen der Zeit ab. Sie begegnen der

„[...] Krise der Repräsentation mit den Mitteln der figurativen Malerei [...] und im Horizont eines veränderten Blickes auf die Tradition. Die Avantgarden, tatsächlich alle: vom Neoimpressionismus über den Fauvismus, den Kubismus bis zum Futurismus, hielten dergleichen für unmöglich oder für eine Sackgasse. Ihre

---

<sup>112</sup> Die Zeitschrift *Valori Plastici* wurde von 1918 bis 1921 von Mario Broglio herausgegeben. Hauptsächlich waren Alberto Savinio, Giorgio de Chirico und Carlo Carrà Mitarbeiter der Zeitschrift. Giorgio Morandi, dessen Werke die Zeitschrift reproduzierte, erreichte damit eine breite Öffentlichkeit. Die Zeitschrift besaß in den 20er Jahren eine wichtige Rolle, weil sie sich an der Diskussion über eine Rückkehr zu den Regeln der malerischen Tradition maßgebend beteiligte. In *Valori Plastici* wurden auch viele der Texte de Chiricos veröffentlicht, die seinen Bezug zur malerischen Tradition erklären und in denen er sich als *Pictor classicum sum* proklamierte. Vgl. Giorgio DE CHIRICO, *Il ritorno al Mestiere*, in: VALORI PLASTICI, N. I., ROMA, Nov./Dez. 1919, S. 15–19.

Arbeit bestand konsequenterweise darin, reduktive Verfahren der Wirklichkeitsaneignung zu entwickeln.“<sup>113</sup>

Trotz oder gerade aufgrund dieser Anknüpfung an die malerische Tradition sind die drei Künstler auf eine ganz grundsätzliche Art „modern“. Das zeigt sich in ihrer Interpretation des Realen, denn ihre Gegenständlichkeit entsteht nicht aus der tradierten Norm einer Abbildungstreue. Dennoch suchen sie beispielsweise nicht nach einer kubistischen Polyperspektivität oder einer futuristischen Bildform, die für eine gemäße Darstellung von Geschwindigkeit, Simultaneität und Kraft steht.

Der Begriff Tradition, wie man ihn in dieser Arbeit in Verbindung mit den Werken de Chiricos, de Pisis und Morandis intendiert hat, betrifft mehrere Ebenen, die einer kurzen Klärung bedürfen. In der *Tradition* zu arbeiten bedeutet zum einen ein Festhalten an einer gegenständlichen Darstellungsweise sowie eine Vorliebe für das Handwerk und für ältere Vorbilder. Zum anderen ist die *traditionelle* Sichtweise ein Mittel, um sich mit Symbolen, Gattungen und Gattungsordnungen auseinanderzusetzen und diese im Licht eines neuen Umgangs mit der Wahrnehmung zu reflektieren.

In dem neuen Verhältnis zum Realen und zur Wahrnehmung berührt ihre Arbeit auch den immerwährenden paradoxen Status des Bildes zwischen Reproduktion und Eigenständigkeit sowie zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Auch in dieser Hinsicht lässt sich von einer Arbeit mit der *Tradition* sprechen und darauf wird im Folgenden noch eingegangen.

Der produktive Umgang der drei Künstler mit der Tradition entsteht unter der Voraussetzung dessen, was man als Bruch der Ordnungen charakterisiert hat. Mit ihm stellen sich komplexe Verschiebungen ein.

---

<sup>113</sup> BOEHM 2003, hier S. 230. In diesem Aufsatz bezieht sich Gottfried Boehm nur auf die Bilder de Chiricos. Doch die hier analysierte besondere Modernität de Chiricos betrifft grundsätzlich eine andere Annäherung an das Konzept der Moderne, die auch für die vorliegende Analyse der Werke de Pisis' und Morandis für bedeutend gehalten werden.

## 1.5 BRUCH MIT DER ORDNUNG DES SICHTBAREN UND BILDHAFTEN

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hatte sich die Kunst eines etablierten Systems von Gattungen und Medien bedient und war damit nicht nur einer kunsttheoretischen Norm gefolgt, sondern hatte auch nach der Vorgabe gehandelt, Spiegel der gültigen Wirklichkeitsauffassung zu sein.<sup>114</sup> Doch bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts bekommt diese Ordnung der Welt erste bedeutende Risse. Das mimetische Prinzip löst sich genau wie das fixierte Gattungssystem langsam auf, aber

„[...] Auflösung bedeutet nicht, dass einzelne Bildideen völlig verschwinden würden. [...] Verschwunden ist allerdings das alte Korrespondenzverhältnis zwischen der Ordnung der ‚Natur‘ und derjenigen der Kunst.“<sup>115</sup>

Die Wirklichkeit ohne feste Ordnung ist nicht nur komplex und unübersichtlich, sondern nun auch nicht darstellbar.

Die konsequente Antwort auf den Verlust eines absoluten Systems von Welt und Kunst ist die Betonung des Individuellen in der Wiedergabe von Wahrnehmungsdaten und in der Anwendung künstlerischer Mittel.<sup>116</sup> Die Folge ist aber auch der Verlust einer anderen Ordnung, nämlich einer „Ordnung des Sichtbaren“:

„Wenn die Ordnung des Sichtbaren und Bildhaften, des Seh- und Bildwürdigen derart mit einer Welt- und Lebensordnung verflochten ist, so kann es nicht ausbleiben, daß die Krise der einen auf die Dauer die der anderen nach sich zieht.

---

<sup>114</sup> Vgl. Gottfried BOEHM, *Bilder jenseits der Bilder. Transformationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: Theodora VISCHER (Hrsg.), „Transform“. Bild, Objekt, Skulptur im 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat. BASEL 1992, S. 15–21. Einen ähnlichen Ansatz, nämlich die Beachtung von Wechselwirkungen zwischen Gattungen und historischen kulturellen Veränderungen, vertrat Gottfried Boehm bereits vorher in Bezug auf die Kunst der Renaissance „Es sind Veränderungen im Gange, die sich noch dem Detail des einzelnen Werkes mitteilen, aber auch das gesamte bildliche Artikulationssystem der Kunst betreffen. Dies berechtigt, eine Metapher zu gebrauchen: die gesamte Sprache der bildenden Kunst verändert sich, nicht lediglich einzelne ihrer Aussagen.“ Gottfried BOEHM, *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, MÜNCHEN 1985, S. 251ff. und *Gattung und Gattungen im historischen Prozess*, S. 256.

<sup>115</sup> BOEHM 1992, S. 19f.

<sup>116</sup> Im Bezug auf Leopardi, der diesen „Bruch der Ordnung“ erlebte, schreibt W. Wehle: „Kunst hatte dadurch keinen Rückhalt mehr in der Lehre von der Nachahmung. Sie musste ihre Zuständigkeit nun ihrerseits selbst bestimmen. Darüber ist sie selbstreflexiv geworden.“ WEHLE 2000, S. 13.



Ein Schwund religiöser, gesellschaftlicher und kultureller Ordnungen unterminiert auch die Darstellungswürdigkeit der Dinge.“<sup>117</sup>

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in dieser unterminierten Ordnung von Welt und Sichtbarkeit der Akt des individuellen Sehens nunmehr eine sinnstiftende Funktion gewinnt. Weil das Sinnliche zur Sphäre der Entstehung von Sinn und Bedeutung gehört, nimmt das Prozessuale an unserer Auffassung von Wirklichkeit teil. Es geht mithin nicht mehr um die Wirklichkeit als Produkt (*natura naturata*), sondern, je nach Gewichtung, Konzentration und Neigungen, um eine Realität, die sich entwirklicht oder neuverwirklicht, die nicht ist, sondern wird (*natura naturans*). Die Malerei als Konstitution von Welt verändert sich damit: „Eine fertige Welt wäre nur abzubilden, eine unfertige ist fort- und umzubilden.“<sup>118</sup>

Alle Ausdrucksmöglichkeiten der Moderne haben gemeinsam, dass sie sich auf dem schmalen Grat instabiler Grenzen bewegen. Das heißt, dass die Relativität von Bedeutung und Werten, Sehkonventionen oder Medium zu ständigen Permutationen führt. Perspektivische Regeln, die die Kalkulierbarkeit einer festen *Ordnung des Sichtbaren* simulieren, haben entsprechend ihren Wahrheitscharakter verloren.<sup>119</sup> Auch die klassische, von Alberti fixierte Vorstellung des Bildes als geöffnetes Fenster, die den Betrachter in eine privilegierte, abgesonderte, erhöhte Position setzte, ist unter diesen neuen Voraussetzungen nicht länger tragfähig.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> Bernhard WALDENFELS, *Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf dem Status der modernen Malerei*, in: KUNSTFORUM INTERNATIONAL, Kunst und Philosophie, Bd. 100, April/Mai 1989, S. 331–341, hier S. 337. Vgl. auch Bernhard WALDENFELS, *Ordnungen des Sichtbaren*, in: Gottfried BOEHM (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, MÜNCHEN 1994, S. 233–252.

<sup>118</sup> WALDENFELS 1989, hier S. 332.

<sup>119</sup> In der kleinen, bei Reclam erschienenen Einführung zur Kunst des 20. Jahrhunderts heißt es z.B.: „In der Antike und spätestens wieder mit Beginn der Renaissance war die Mimesis, also die Naturnachahmung, eine der wichtigsten, wenn auch immer wieder diskutierten Aufgaben der bildenden Kunst. Der Impressionismus im 19. Jahrhundert leitete eine Entwicklung ein, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dieses Prinzip in Frage stellte. [...] Wichtig für diese neue Entwicklung in der Kunst waren vor allem zwei Aspekte: Einmal der Versuch, autoritäre Strukturen aufzubrechen, was immer wieder junge Künstler dazu animierte, die Kunst der vorhergehenden Generation abzulehnen und eine vermeintlich völlig neue Kunstauffassung zu entwickeln. [...] Zum anderen führte die immer stärkere Ausbildung des Individualismus zu zahlreichen künstlerischen Einzelgängern.“ KUNST-EPOCHEN, Bd. 11, „20. Jahrhundert I“, STUTTGART 2002, S. 9f.

<sup>120</sup> Die Brechung mit dem Konzept des Bildes als „offenes Fenster“ und das subtile Spielen mit den Sehordnungen hat schon Michael Lüthy in den Bildern Manets festgestellt und ausführlich dargelegt. Vgl. Michael LÜTHY, *Bild und Blick in Manets Malerei*, BERLIN 2003.

Die mimetische Auffassung des Bildes verliert ihre Plausibilität, aber der bildnerische Bezug zum Realen, zu dem, was sichtbar erscheint, erlahmt keineswegs. Insbesondere für die Bilder de Chiricos, de Pisis' und Morandis ist der Bezug zum Realen, zu ihren durch Kultur und Geschichte konventionalisierten Symbolen und Sichtweisen eine notwendige Rückversicherung. Sie garantiert, dass es sich um eine Auseinandersetzung mit dieser Welt handelt, mit einer Diesseitigkeit, die selber zu einem Rätsel geworden ist. Die Auflösung von Raum und Zeit als absolute Kategorien, die unendlichen Möglichkeiten des Infragestellens sowie die Vieldeutigkeit und Relativität lassen sich auch an den Dingen und mithilfe konventioneller Stilmittel zur Geltung bringen. Der Bruch mit der Tradition als explizite Ablehnung ist nicht mehr nötig, denn gerade die Auseinandersetzung mit dem Bekannten kann das Paradox des Realen aufzeigen. Bei de Chirico, de Pisis und Morandi verharret aber das Paradox

„[...] an der Schwelle der Aufmerksamkeit. [...] [Die Wahrnehmung] wird von den isolierten bildlichen Zeichen stimuliert: den Plätzen, Häusern, Schatten, Figuren, Wolken, Türmen, dem Schiff, der Ausdrücklichkeit des Nahen und des Fernen – dem ganzen Repertoire gesteigerten Vorhandenseins. Das Unverbindbare treibt die Suggestion der Frage an, deren Antwort sich unendlich dehnt.“<sup>121</sup>

Im Kontext von Sehen, Wahrnehmung und Darstellung von Realität, die nicht mehr als statischer fester Wert existiert, ist es möglich, die Werke de Chiricos, de Pisis' und Morandis geschichtlich und kulturell in neue Zusammenhänge zu stellen. Dabei stehen weder Fragen nach einer Stil- und Gruppenzugehörigkeit noch die alte Polemik zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion im Vordergrund. Diese Diskurse waren weniger geeignet, um die Werke der drei Künstler, im Übrigen auch die anderer Künstler der Generation, zu verstehen.

Die bisher lediglich skizzierte Problematik eines Bruchs im System der Darstellbarkeit der Welt und die Entdeckung der Vieldeutigkeit und Relativität von Raum und Zeit soll anhand der Bilder in einem ausführlicheren Kontext dargestellt werden, um die Bedingungen ihrer Entstehung und die daraus resultierenden Konsequenzen angemessen erklären zu können. Es konnte bisher

---

<sup>121</sup> BOEHM 2003, hier S. 227. Der Text bezieht sich in der Auflistung der Themen nur auf die Werke de Chiricos. Das „Repertoire der bildlichen Zeichen“ lässt sich aber um die bei de Pisis' dargestellten organischen Elemente wie Muscheln und Pflanzen und die berühmten Vasen und Flaschen Morandis erweitern und ihnen eine ähnliche Bildstrategie zusprechen.

nur angedeutet werden, dass der neue Umgang mit dem Realen auch den Status des Bildes berührt. Ein Status, der immer schon von einer Ambivalenz begleitet war,

„[...] die in der Frage nach der Identität [...] des Bildes gründet, und die zwischen den divergierenden Aspekten einer eigenwirklichen und einer reproduktiven Existenz, zwischen der konkreten Unersetzbarkeit des Bildes und seiner eigenen Selbstaufhebung besteht.“<sup>122</sup>

Die „andere“ Moderne de Chiricos, de Pisis' und Morandis bedeutet also nicht nur moderne Gegenständlichkeit oder Bereicherung einer feststehenden Ikono-graphie durch Ambiguität und Vieldeutigkeit. Die Bedingungen der Malerei, das heißt der Repräsentation, haben sich insgesamt geändert.

Aber eine bloße Ästhetik der Ambiguität, die zu sehr als Wesensmerkmal und Antwort der modernen Kunst verstanden wird, berücksichtigt nicht die Tatsache, dass es schon in der Vormoderne keine homogene Vorstellung des Bildes an sich und der bildlichen Repräsentation gab. Die Kontroverse zwischen autonomer Ästhetik des Sichtbaren und spirituellem, religiösem Offenbarungsanspruch, zwischen Form und Inhalt, war auch vor dem Umbruch zur Moderne der bilden-den Kunst immanent.<sup>123</sup>

In den Werken de Chiricos, de Pisis' und Morandis setzt diese Kontroverse aber unter ganz neuen Bedingungen ein. Ihre Bilder ziehen aus dieser Problematik Konsequenzen und entwickeln neue gestalterische Verfahren. Abstraktion und Gegenständlichkeit, Moderne und Tradition verlieren dabei ihre starke Gegensätzlichkeit. Stattdessen rückt in den Mittelpunkt, dass beide, Tradition und Moderne, die inhärente Spannung des Bildes genauso wie die Frage nach Wahrheit oder Repräsentation mittragen.

Diese Aspekte begründen auch die Faszination, die vor allem die Bilder de Chiricos und Morandis bei späteren Künstlergenerationen hervorriefen. Eine Wirkung, die auf einer substanziellen Aktualität basiert: Die Künstler reflektieren die Wahrnehmung der Dinge, sie setzen sich mit dem Medium Bild und seinen

---

<sup>122</sup> Klaus KRÜGER, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, MÜNCHEN 2001, S. 11.

<sup>123</sup> Vgl. KRÜGER 2001.

Strategien auseinander, ergründen das Faszinosum Kunst, indem sie jeweils eine starke künstlerische Individualität bewahren.

## 1.6 SEHEN UND WAHRNEHMUNG IM FOKUS

Die künstlerischen und geistigen Voraussetzungen um 1900 haben gezeigt, dass die immerwährende Frage nach dem Status des Bildes sich mit der Frage nach einer veränderten Auffassung des Realen und der menschlichen Wahrnehmung befasst. Entsprechend konzentriert sich die Analyse der Bilder de Chiricos, de Pisis' und Morandis auf das Phänomen des Sehens und der Wahrnehmung. Im Zentrum stehen vergleichende Überlegungen über ihre paradoxe Struktur, die damit befasst ist, das Unfassbare und Unbestimmte gestaltbar zu machen, ohne es dabei zu determinieren. Dabei spielen die Begriffe Sichtbares und Unsichtbares eine maßgebliche Rolle.

### 1.6.1 KUNST, UM DAS UNSICHTBARE SICHTBAR ZU MACHEN

Der Versuch, die Ambivalenz der Bilder mit der Ambivalenz des Begriffspaares Sichtbares und Unsichtbares gleichzusetzen, ist problematisch. In der Kunst ist diese Gleichsetzung unter verschiedenen historischen Vorzeichen immer wieder aufgetreten. Im Mittelalter war das Bild dazu prädestiniert „[...] in seiner sichtbaren, materialisierten Darstellung die Erfahrung der unsichtbaren, immateriellen Wirklichkeit der himmlischen Personen gegenwärtig zu machen.“<sup>124</sup> Gleichzeitig blieb das Bild „intentionaler Verweis [...] auf das, was es selbst nicht ist.“<sup>125</sup> Diese Eigenart begleitet weiterhin den Status des Bildes:

„Was auch immer ein Bildkünstler darstellen wollte, [das Bild] verdankt seine Existenz, seine Nachvollziehbarkeit und Wirkungsstärke der jeweiligen Optimierung dessen, was wir die ‚Ikonische Differenz‘ nennen. Sie markiert eine zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenart des Bildes kennzeichnet, das der materiellen Kultur unaufhebbar zugehört, auf völlig unverzichtbare Weise in Materie eingeschrieben ist, darin aber einen Sinn aufscheinen lässt, der zugleich alles Faktische überbietet.“<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> Ebd., S. 11f.

<sup>125</sup> Ebd.

<sup>126</sup> Gottfried BOEHM, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, MÜNCHEN 1994, S. 31.

Diese allgemeine Charakterisierung einer für die Kunst so fundamentalen Frage bedarf für die Moderne und für die Analyse der Werke de Chiricos, de Pisis' und Morandis weiterer Präzisierungen. Die Mehrdeutigkeit bzw. die Offenheit des Begriffes des *Unsichtbaren* führt dazu, dass er im Zusammenhang mit der Kunst in verschiedenen Kontexten gebraucht wird und dementsprechend viele Definitionen findet. Die folgenden Auslegungen hierzu sollen hauptsächlich zeigen, dass

„[...] die Nicht-Sichtbarkeit ein altes Thema der bildenden Kunst [ist] – weniger eines der Kunstgeschichte – und durchaus nicht Ausdruck einer etwaigen zeitgenössischen Aporie von Wissenschaftlern und Künstlern gleichermaßen.“<sup>127</sup>

Religiosität und Jenseitigkeit, Verhüllen und Verbergen sowie Narration sind Strategien und Kategorien, mit denen ein großer Teil der malerischen Tradition bereits versucht hatte, auf die komplexe Beziehung von Sichtbarem und Unsichtbarem in der Wahrnehmung von Welt hinzuweisen und diese aufzuzeigen. Diese bildnerischen Strategien oder Vorstellungswelten spielen auch für die Bilder de Chiricos, de Pisis' und Morandis eine Rolle, wenn auch in völlig veränderter Weise. Sie werden zwar in der bisherigen Weise nicht mehr aufgerufen, aber auf die Bedeutung, die sie für Malerei und Wahrnehmung hatten, wird implizit weiterhin zurückgegriffen.

Zunächst führt die Idee eines Unsichtbaren in der Malerei zu einer religiösen Assoziation. So werden:

„[...] die Christen dadurch ausgezeichnet, dass sie nicht auf das Sichtbare sehen, sondern nach dem Unsichtbaren ausblicken. [...] Auf diese Weise kann die Unsichtbarkeit als Bedingung einer vom Faszinosum des Sehens befreiten Erkenntnis gefasst werden.“<sup>128</sup>

Mit dem Einsatz von Symbolen, Gebärden, Farben und Kompositionslinien wird im Gemälde der Versuch unternommen, auf eine transzendente Sphäre zu verweisen, von der die Heilige Schrift handelt, um vor das innere Auge das eigentlich Unsichtbare zu stellen.

Insbesondere in der Moderne erfuhr das Unsichtbare eine Loslösung aus erstarrten Formen und Sichtweisen und trug dazu bei, neue, angemessene Modelle des

---

<sup>127</sup> Hans BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, MÜNCHEN 1998, S. 341.

<sup>128</sup> HISTORISCHES WÖRTERBUCH DER PHILOSOPHIE, Bd. 11, BASEL 2001, S. 268.

Wirklichkeitsbezugs zu entwickeln. Dabei wird das Nichtsichtbare vor allem mit dem Phänomen der Abstraktion verbunden:

„Vom Materialisieren, Messen und *Sichtbarmachen unsichtbarer Phänomene* war die Jahrhundertwende besessen. Eine wichtige Rolle kam dabei der Photographie zu. Als unbestechliche Linse hielt sie wissenschaftlich genau fest, was dem menschlichen Auge entging: der Bewegungsablauf des Vogelflugs, die Strahlung von Radium, aber auch der Geist verstorbener Personen [...]. Das letztere Sujet gehörte zur Gattung der ‚Transzendentalphotographie‘ [...]. Kandinsky verstand seine Malerei parallel zur paranormalen Photographie als Versuch, Geistphänomene sichtbar zu machen.“<sup>129</sup>

Die Idee einer allumfassenden Darstellung hatte auch die Futuristen in Italien angetrieben, so dass sie häufig über die Idee sprachen, unsichtbare Kräfte – Geräusche, Energien, Beschleunigung – im Bild sichtbar werden zu lassen:<sup>130</sup> „dem Unsichtbaren werden wir Fleisch und Knochen verleihen, dem Ungreifbaren, Unwägbaren, nicht Wahrnehmbaren.“<sup>131</sup>

Zeitgleich zu den Bildern de Chiricos, de Pisis’ und Morandis entstehen aber auch die Bilder René Magrittes und Max Beckmanns, die zum Teil von den gleichen Einflüssen, Ideen und Gedanken getragen werden. Auch Magritte und Beckmann weisen in Zusammenhang mit Erfahrungswirklichkeit auf „das eigentliche Mysterium“ und das Unsichtbare hin. Beckmann schrieb 1938 (Londoner Rede):

„Es handelt sich für mich immer wieder darum, die Magie der Realität in Malerei zu übersetzen. Das Unsichtbare sichtbar zu machen durch die Realität. Das mag vielleicht paradox klingen – es ist aber tatsächlich die Realität, die das eigentliche Mysterium unseres Daseins bildet.“<sup>132</sup>

Magritte sagte zu dazu in Gesprächen aus dem Jahr 1965:

„Wir können das Mysterium nur evozieren. [...] Wir können es nicht enthüllen oder definieren. [...] Es gibt viele Rätsel, die schwer zu lösen sind und man kann angesichts meiner Bilder denken, daß es sich um eines dieser Rätsel handelt. Das Mysterium aber, um das es hier geht, ist per definitionem ohne Lösung [...].“<sup>133</sup>

---

<sup>129</sup> Beat WYSS, *Ikongraphie des Unsichtbaren*, in: Jürgen STÖHR (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, KÖLN 1996, S. 360–380, S. 363.

<sup>130</sup> Vgl. Evelyn BENESCH/Ingrid BRUGGER (Hrsg.), *Futurismus. Radikale Avantgarde*, Ausst.-Kat. MILANO 2003, hier insbes. die Texte der futuristischen Manifeste im Anhang S. 263–274.

<sup>131</sup> Giacomo BALLA/Fortunato DEPERO, *Die futuristische Rekonstruktion des Universums*, in: Ausst.-Kat.: *Futurismus* MILANO 2003, im Anhang S. 263–274, hier S. 273.

<sup>132</sup> Max Beckmann zit. nach Wieland SCHMIED, *Das Mysterium des Sichtbaren. Zum Werk von René Magritte und Max Beckmann*, in: SCHMIED 1989, S. 125–130, hier S. 126.

<sup>133</sup> René Magritte zit. nach ebd.

Um in diese verschiedenen Bereiche, die die Bedeutung von Unsichtbarkeit betreffen, eine Art Struktur hineinzubringen, schlägt die Literaturwissenschaftlerin Monika Schmitz-Emans eine mögliche Unterscheidung in *kontingent* und *prinzipiell Unsichtbares* vor.<sup>134</sup> Unter *kontingent Unsichtbares* ordnet sie das Vergangene, Versteckte und Übersehene oder nicht mehr Anwesende ein. In der Malerei fallen darunter z.B. Themen, die das Verhüllen, Verbergen oder Entwenden von Bildern behandeln. Dazu gehören auch Bilder im Bild, die nur als Leinwände zu erkennen sind, weil die gemalte Seite zur Wand gedreht ist – hierfür gibt es unzählige Beispiele, wie das bekannte Gemälde *Las Meninas* (1656) von Velázquez.<sup>135</sup> In der zeitgenössischen Kunst steht der Begriff des kontingent Unsichtbaren für die Leere des Bildträgers, für Übermalungen oder für ephemere Kunstwerke zum Beispiel in Form von Happenings.<sup>136</sup> Die weitere Klassifizierung unterscheidet davon ein *prinzipiell Unsichtbares*:

„Das prinzipiell Unsichtbare hingegen ist jenseits aller möglichen Bilder, ist dem Visuellen transzendent, sei es als Intelligibles (als dem Sinnlichen transzendente ‚Idee‘) als Metaphysisches (‚Göttliches‘, ‚Heiliges‘) aufgefasst werde, sei es auch im Sinne einer unerschöpflichen Fülle des Möglichen.“<sup>137</sup>

Das prinzipiell Unsichtbare bleibt also von einer möglichen Sichtbarkeit klar getrennt.

Zusammen betrachtet bieten diese unterschiedlichen Auffassungen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit kein ausreichendes Kriterium für die Bilder de Chiricos, de Pisis' und Morandis. Der den Futuristen so wichtige Anspruch, unsichtbare

---

<sup>134</sup> Vgl. Monika SCHMITZ-EMANS, *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare: Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*, WÜRZBURG 1999.

<sup>135</sup> Das Zeigen als eine Eigenschaft des Bildes und das Verbergen, das in Bildern mit einer umgedrehten Leinwand erzeugt wird, betrifft genauso das Thema des Sichtbaren und Unsichtbaren wie der mit ihm eng verwandte Aspekt der hervorgerufenen Ambiguität. Dazu schreibt Oskar Bätschmann: „Im Zeigen manifestiert sich die Zuwendung des Bildes zum Betrachter, während das Verbergen diese Adressierung zu negieren und den Anteil des Betrachters auszuschließen scheint. Die Verweigerung der Einsicht wird deutlich, wo von einem Bild im Bild nur die – leere – Rückseite sichtbar ist. Diese Disposition tritt zahlreich und vielfältig auf: das Vorzeigen der leeren Rückseite einer Tafel oder einer Leinwand gibt es in der Geschichte der Malerei hundertfach von Hans Burkmaier über Frans Floris, Guercino, Rembrandt, Velázquez und Poussin, Saint-Aubin, Chardin, Goya, Corot, Daumier, Fantin Latour und Picasso, Dali bis Thomas Huber. Da Zeigen und Verbergen in diesen Fällen [...] simultan auftreten, lässt sich von einer Dialektik der bildlichen Darstellung sprechen. Insofern die Dialektik von Zeigen und Verbergen nicht aufgelöst wird, sondern stillgestellt ist in einem und demselben Werk, können diese Bilder auf die allgemeinere Problematik der Ambiguität von Bildern bezogen werden.“ Oskar BÄTSCHMANN, *Zeigen und Verbergen in Bildern*, in: Verena KRIEGER/Rachel MADER (Hrsg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, KÖLN/WEIMAR/WIEN 2012, S. 93–105, hier S. 94.

<sup>136</sup> Vgl. Andreas BEYER, *Künstler ohne Hände – Fastenzeit der Augen? Ein Beitrag zur Ikonologie des Unsichtbaren*, in: Jürgen STÖHR (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, KÖLN 1996, S. 340–359.

<sup>137</sup> SCHMITZ-EMANS 1999, S. 45.

Phänomene durch die Malerei in Sichtbarkeit zu überführen, ist für die Kunstwerke der drei Künstler nicht wesentlich. Es ist auch weniger die Frage nach dem komplizierten Verhältnis zwischen Materialität und Konzept von Interesse, ein Verhältnis, das sich vielleicht in nuce schon Anfang des 20. Jahrhunderts zeigt, aber seine Prägnanz erst von den 50er Jahren bis heute entwickelt, etwa in Konzeptkunst und Minimal Art. Es ist aber wichtig hervorzuheben, dass tatsächlich ein Diskurs über Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit existiert, der von der künstlerischen Tradition des Mittelalters bis zu zeitgenössischen Kunstwerken reicht.

Eine Hypothese, der in der Beschreibung und Analyse der Bilder nachzugehen ist, ist folgende: Durch eine vertiefte Beschäftigung mit der Wahrnehmung, den Erscheinungen und dem Phänomen des Sehens ist in den Werken de Chiricos, de Pisis und Morandis die Beziehung von Sichtbaren und Unsichtbaren verstärkt in den Mittelpunkt geraten. Diese Beziehung wird in den Bildern durch die Thematisierung eines nicht greifbaren Realen, der Sinnlosigkeit und Relativität der Begriffe im Allgemeinen und dem Konstitutiven und Prozessualen der Wahrnehmung und des Sehens evoziert.

Die Frage stellt sich, ob die Begriffe *Sichtbares* und *Unsichtbares* in Zusammenhang mit der Analyse der Bilder auch noch unter anderen Aspekten und in anderen Kontexten zu bedenken sind. Um die Überlegungen, die bei den bisher skizzierten Schwerpunkten dieser Arbeit entstanden sind, weiter zu stützen und zu vernetzen, helfen einige Betrachtungsweisen der phänomenologischen Philosophie. Auf diesen Zusammenhang soll zunächst im Folgenden und dann in den einzelnen Bildanalysen näher eingegangen werden.

### 1.6.2 PHÄNOMENOLOGIE UND ERFAHRUNG: DAS (UN)SICHTBARE

„Für sie [die Phänomenologie] ist die *konkrete Ordnung des Sichtbaren* keine fertige Ausstattung.“

B. Waldenfels<sup>138</sup>

Vor einer Annäherung an die für diese Arbeit wichtigen Aspekte der philosophischen Strömung ist hervorzuheben, dass der phänomenologische Ansatz nicht als

---

<sup>138</sup> WALDENFELS 1989, S. 333.



direkter Einfluss, geistiger Hintergrund oder historischer Bezug für und zu den Bildern de Chiricos, de Pisis' und Morandis zu verstehen ist. Es handelt sich auf der einen Seite um eine zeitliche Parallelität, die die Annahme bestätigt, dass Wahrnehmungsfragen hinsichtlich einer nicht mehr erfassbaren Realität zu einer besonderen Geisteshaltung des 20. Jahrhunderts gehören. Auf der anderen Seite waren es die Reflexionen Husserls und vor allem Merleau-Pontys und darüber hinaus wiederum jene Texte, die die Werke der beiden Philosophen analysieren und reflektieren, die eine weiterführende Auseinandersetzung mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit angeregt haben.<sup>139</sup> Die Gedanken der phänomenologischen Philosophie zu Wahrnehmung und Malerei ermöglichen es, die Komplexität der Bilder der drei Künstler aus einer neuen Perspektive zu betrachten und setzen weiterführende Überlegungen in Gang.

Husserl hat sich weniger mit Malerei befasst, aber er hat sich gegen eine Entwertung der Wahrnehmung der konkreten Welt durch unsere Sinnesorgane ausgesprochen. Die platonische Zweiteilung der Welt in Erscheinung und Wesen wird erst einmal grundsätzlich aufgehoben:

„[...] sobald wir in das abgründige Problem der Möglichkeit einer, doch nur in subjektiven Erlebnissen sich vollziehenden und gleichwohl eine an sich seiende Objektivität erfassenden Erkenntnis geblickt haben, ist unsere Stellung zu aller vorgegebenen Erkenntnis u. zu allem vorgegebenen Sein – zu aller Wissenschaft und aller prätendierten Wirklichkeit – eine radical andere geworden. *Alles* fraglich, alles unverständlich, rätselhaft! Das Rätsel ist nur lösbar, wenn wir uns auf seinen Boden stellen, *alle* Erkenntnis eben als fraglich behandeln u. somit *keine* Existenz als *vorgegeben* hinnehmen. Damit wird alle Wissenschaft und alle Wirklichkeit (auch die des eigenen Ich) zum bloßen ‚Phänomen‘.“<sup>140</sup>

Grundlegend ist nicht mehr die Frage nach einer Jenseitigkeit und Diesseitigkeit, die sich mehr oder weniger als Antagonisten gegenüberstehen, sondern nach einer Diesseitigkeit, die noch keine Teilung der Welt kennt. Diese Voraussetzung

---

<sup>139</sup> Edmund Husserl gilt als der Begründer der Phänomenologie. Er wird 1859 geboren. Seine erste bekannte Publikation ist *Logische Untersuchungen* von 1900, gefolgt vom ersten Buch der *Ideen zu einer reinen phänomenologischen Philosophie* von 1913. Die *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* erscheinen 1928. 1929 hält Husserl Vorträge in Paris und im gleichen Jahr erscheint *Formale und transzendente Logik*. 1938 stirbt er im Alter von 79 Jahren. Maurice Merleau-Ponty wird 1908 geboren. Wichtige Publikationen sind *Phénoménologie de la perception* [1945], *Sens et non-sens* [1948], *L'oeil et l'esprit* und *Le visible et l'invisible* [1964], die nach seinem Tod im Jahr 1961 erschienen sind.

<sup>140</sup> Edmund HUSSERL, *Brief an Hugo von Hofmannsthal* (Göttingen 12.1.1907), in: Uwe C. STEINER, Husserl, MÜNCHEN 1997, S. 124.

kommt einer modernen Malerei, die sich auch durch die Philosophie Nietzsches einen neuen Bezug zum Realen erarbeitet hat, entgegen.

Näher an den phänomenologischen Prämissen der Arbeiten de Chiricos, de Pisis' und Morandis sind die Überlegungen Merleau-Pontys. Er entwickelte eine Phänomenologie, die viel mehr aus der Beschaffenheit des Körpers heraus argumentierte als es bis dahin, beispielsweise bei Husserl, der Fall gewesen war:

„Systematisch behandelt Merleau-Ponty die Malerei bevorzugt wegen ihrer leibgebundenen Wahrnehmungsbezogenheit. [...] Malen kann man nur mit dem Leib, nicht mit dem Geist, so Merleau-Ponty in Anlehnung an Paul Valéry. Daher ist sie Exempel für die Leibhaftigkeit des Sehens, eines Sehens nämlich, das sich mit dem Gesehenen verbindet, anstatt es panoramatisch zu überfliegen oder wissenschaftlich zu vergegenständlichen. Sehen begreift er als ‚eine Verknüpfung von dem, der sieht, mit dem was er sieht.‘“<sup>141</sup>

Seine spezifische Auseinandersetzung mit der modernen Malerei<sup>142</sup> erlaubt es bei der Untersuchung der Werke der drei Künstler zudem, umso mehr von der phänomenologischen Philosophie zu profitieren. Wieso überhaupt für die bildende Kunst die Phänomenologie hinzuziehen?

„Die phänomenologische Luzidität vieler Darlegungen Merleau-Pontys rechtfertigt es, ihre Tragweite aus einer Erkenntnisperspektive zu diskutieren, der es um die Klärung der Prämissen von Bild und Bildgeschichte geht. Merleau-Ponty erweist sich mit seinem Spätwerk, mit ‚Auge und Geist‘, ‚Die indirekte Sprache‘, ‚Das mittelbare Sprechen und die Stimmen des Schweigens‘, ‚Das Sichtbare und das Unsichtbare‘ und anderen Schriften als einer der wichtigsten Theoretiker des künstlerischen Sehens und des Bildes.“<sup>143</sup>

Umso interessanter ist es für die Analyse der Bilder de Chiricos, de Pisis' und Morandis, dass Merleau-Ponty in einigen Auffassungen eine meines Erachtens ihnen verwandte Bildstrategie erfasst und innerhalb einer Philosophie der Wahrnehmung Begriffe wie Vieldeutigkeit, Ambiguität, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit erörtert.

Auch Merleau-Pontys Texte bewegen sich nicht in einer metaphysischen Welt, sondern in der Rätselhaftigkeit des Diesseits. Sein Denken wird von einer stauenden Betrachtung der Welt begleitet: „Sollen die Welt erblickt und ihre

---

<sup>141</sup> Eva SCHÜRMANN, *Maurice Merleau-Ponty (1908–1961)*, in: MAJETSCHAK 2005, S. 266–286, hier S. 279.

<sup>142</sup> Vgl. Maurice MERLEAU-PONTY, *Der Zweifel Cézannes* [1945], in: Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. von Christian BERMES, HAMBURG 2003, S. 3–27.

<sup>143</sup> Gottfried BOEHM, *Der stumme Logos*, in: Alexandre MÉTRAUX/Bernhard WALDENFELS (Hrsg.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, MÜNCHEN 1986, S. 289–304, hier S. 290.

Paradoxien wirklich erfasst werden, ist dieser Bruch im Vertrautsein mit der Welt unumgänglich.“<sup>144</sup> Der „Bruch im Vertrautsein mit der Welt“ ist begleitet von der Wahrnehmung eines Realen, das strukturell unfassbar bleibt. Ambiguität ist nicht nur ein Antagonismus, der nach der einen oder anderen Seite entschieden werden muss, um etwas Neues entstehen zu lassen, sondern ein Zustand, der durchaus die Erscheinungsweise der Phänomene richtig beschreibt. In Merleau-Pontys Gedankengebäude entsteht Ambiguität nicht mehr aus Gegensätzlichkeit und Widerspruch, die aufgelöst werden müssen, vielmehr schlägt er vor, Vieldeutigkeit und Doppelsinn stehen zu lassen und als ontologisch zu begreifen.

Welche Rolle hat dann die Kunst in dieser offenen Struktur der Wahrnehmung? Ausgehend von Merleau-Pontys Theorien zum künstlerischen Sehen sei für die Werke de Chiricos, de Pisis' und Morandis Folgendes vorweggenommen: Das künstlerische Schaffen setzt sich mit der Wahrnehmung von Welt und mit Wahrnehmungsstrukturen auseinander. Durch die Verwendung traditioneller malerischer Stilmittel und mit einem deutlichen Bezug zu einer erkennbaren, bekannten Gegenstandswelt, geht es nicht mehr um ein mimetisches Verfahren, sondern um die Erforschung der Bedingungen des Sichtbaren. In dieser Hinsicht wird auch klar, dass diese Bedingungen nicht zu einer endgültigen Ordnung gelangen können:

„Das künstlerische Tun leitet für Merleau-Ponty eine grundlegende Veränderung der Deutung des Erfahrbaren ein und hält sich für eine Vielzahl von Deutungen möglicher Welten offen. So wohnt der Kunst eine utopische Kraft inne jenseits der Zwänge eines wissenschaftlichen Denkens.“<sup>145</sup>

Die künstlerische Wahrnehmung hat grundsätzlich die Fähigkeit, Sinn sowie konventionelle Denk- und Erlebnisformen in Frage zu stellen und immer wieder neu zu strukturieren.

Konkret bedeutet das für Merleau-Ponty, der 1945 bis 1947 seine Gedanken anhand von Cézannes Werk entwickelt hat<sup>146</sup>, dass die moderne Malerei mit der bisherigen Ordnung von alltäglicher Wahrnehmung (z.B. der Perspektive) und

---

<sup>144</sup> Gerhard DANZER, Merleau-Ponty: ein Philosoph auf der Suche nach Sinn, BERLIN 2003, S. 55.

<sup>145</sup> Thomas WINKLER, Die Phänomenologie von Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, [Mikrofiche-Ausg.], HAMBURG, 1994, S. 117.

<sup>146</sup> Vgl. Maurice MERLEAU-PONTY, *Der Zweifel Cézannes* [*Le doute de Cézanne*, 1945], in: Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. von Christian BERMES, HAMBURG 2003, S. 3–27.

konventionellen Benennungen bricht und die Möglichkeit eröffnet, eine andere Erfahrung von Realität zu machen.<sup>147</sup>

Vieldeutigkeit, Undeterminiertheit und Ambiguität werden bei Merleau-Ponty nicht nur inhaltlich erörtert. Die Begriffsdefinitionen werfen Fragen auf und bleiben vieldeutig.<sup>148</sup> Dies betrifft auch den Umgang mit dem antagonistischen Begriffspaar des Sichtbaren und des Unsichtbaren, mit dem Merleau-Ponty sich in seinem Spätwerk intensiver beschäftigte. Seine unterschiedlichen Ansichten und Auslegungen, die das Phänomen der Sichtbarkeit umkreisen, folgen dem selbst auferlegten Verbot, „in der Philosophie von Lösungen zu sprechen“<sup>149</sup>.

Das Streben nach einer Überwindung subjektiver und objektiver Kategorien, nach einer Durchdringung von Tiefe (Wahrheit) und Oberfläche (Schein), um damit Diesseitigkeit wie Jenseitigkeit zu verschränken, ist in den philosophischen Texten Merleau-Pontys offensichtlich:

„[...] wir wollen zeigen, daß das Objekt-Sein und ebenso das Subjekt-Sein, das gegensätzlich und relativ zu diesem konzipiert wird, keine erschöpfende Alternative bilden, daß die Wahrnehmungswelt diesseits oder jenseits dieser Antinomie liegt und daß das Scheitern der ‚objektiven‘ Psychologie – in Entsprechung zum Scheitern der ‚objektiven‘ Physik – nicht als ein Sieg des ‚Inneren‘ über das ‚Äußere‘, des ‚Mentalen‘ über das ‚Materielle‘ zu begreifen ist, sondern als eine Aufforderung zur Revision unserer Ontologie, zur Überprüfung der Begriffe ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘.“<sup>150</sup>

Wie schon bei den Begriffen *Ambiguität* oder *Undeterminiertheit* nicht ihre Auflösung in Oppositionen, sondern ihr konstitutives Verharren in einer Art Gleichgewicht von Bedeutung ist, sind auch *Sichtbares* und *Unsichtbares* nicht als zwei zueinander im Kontrast stehende Pole zu denken. Es handelt sich weder um unterschiedliche Begriffe für die Qualität von Materialität und Geist noch um

---

<sup>147</sup> Über die Haltung Cézannes und die Neuerung in dieser Haltung vor dem „Selbstverständlichen“ schreibt Gottfried Boehm: „Darüber [nachdem er sich der Arbeit der Augen und ihrer Evidenz unterwarf] wurde ihm das anscheinend Selbstverständliche, die Existenz der Dinge, zu etwas Unbekanntem, zu etwas, das es zu entdecken und allererst zu deuten gilt. Cézannes Treue gegenüber dem Auge verwandelte die versteinerte Wirklichkeit wieder zu etwas Offenem, Fragwürdigem.“ Gottfried BOEHM, Paul Cézanne – Montagne Sainte-Victoire, FRANKFURT A. M. 1988, S. 27–28.

<sup>148</sup> Vgl. Silvia STOLLER, Wahrnehmung bei Merleau-Ponty: Studie der Wahrnehmung, FRANKFURT A. M. 1995; WINKLER 1994; Alexandre MÉTRAUX, *Zur Wahrnehmungstheorie Merleau-Pontys*, in: MÉTRAUX/WALDENFELS 1986, S. 218–235.

<sup>149</sup> STOLLER 1995, S. 164.

<sup>150</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hrsg. von Claude LEFORT, aus dem Franz. von Regula GIULIANI und Bernhard WALDENFELS, MÜNCHEN 2004<sup>3</sup>, S. 41.

eine versteckte Essenz oder eine andere Präsenz hinter der Realität. Das Unsichtbare ist auch kein

„[...] bloßes unaktuelles Sichtbares, das durch gesonderte Bemühungen oder spezielle Fähigkeiten des wahrnehmenden Subjekts in potentielle Aktualität übergeführt werden kann, sondern es stellt die andere Seite des Sichtbaren im Sichtbaren dar. Es ist ein ‚Unsichtbares‘ dieser Welt.“<sup>151</sup>

Sichtbares und Unsichtbares sind beides problematische Begriffe, weil sie sich nur operativ klären lassen. Sobald eine Definition zu eng wird, entzieht sich der Begriff. Das zeigen auch einige Formulierungen, die das Unsichtbare nach Merleau-Ponty zu fassen versuchen. Nach Winkler kann das Phänomen der Unsichtbarkeit mit einem spezifisch kulturell-geschichtlichen Substrat gleichgesetzt werden, das zur Sicht der Dinge, also zur Sichtbarkeit gehört, aber keine fassbaren Eigenschaften besitzt. Allgemeiner formuliert darf man darunter all das verstehen, das sich zwar auf Sichtbares bezieht, aber nicht als Dinglich existent gesehen werden kann.<sup>152</sup>

Eine Formulierung von Schürmann, die sich hingegen mehr auf den Akt des Sehens konzentriert, fasst die Beziehung von Sichtbarem und Unsichtbarem folgendermaßen zusammen:

„Das Sichtbare und das Unsichtbare bilden eine Konstellation wechselseitiger Aktualisierung. Es ‚gibt‘ Unsichtbares, und zwar als Strukturmoment der Prozesse des Sehens und des Sichtbareins. Erst vor dem Grund des Unsichtbaren kann das Sichtbare gesehen werden, wie eine Figur vor einem Hintergrund und wie das Sprechen im Kontrast zum Schweigen. Damit es das Sichtbare gibt, muss es Unsichtbares geben. Indem die Aufmerksamkeit das eine hervorhebt, tritt das andere, dahinter zurück, wie beim Wechsel zwischen Fokus und Synopse, Detail und Kontext.“<sup>153</sup>

Offener als die konkrete Herleitung des Unsichtbaren aus dem Konglomerat Kultur, Geschichte, Kommunikation scheint die Betrachtung von Sichtbarem und

---

<sup>151</sup> STOLLER 1995, S. 162. Stoller bezieht sich wiederum auf Bernhard WALDENFELS, In den Netzen der Lebenswelt, FRANKFURT A. M. 1985.

<sup>152</sup> Diese Auslegungen des Unsichtbaren stammen vor allem aus der Dissertation von T. Winkler, der sich sehr deutlich für eine kulturelle Definition entscheidet: „Die zu uns gehörende gesellschaftlich-kulturelle Weise, durch die wir die Dinge gewahr werden, gibt uns Deutungsmöglichkeiten vor; und dies ist [...] das ‚Invisible‘ Merleau-Pontys, auf das ich mich mit der Formulierung ‚die Voraussetzungen der deutenden Erfahrung‘ im weiteren beziehe.“ Vgl. WINKLER 1994, S. 264ff.

<sup>153</sup> Eva SCHÜRMANN, *Das Unsichtbare im Sichtbaren. Über den Zusammenhang von Einsicht und Blindheit bei Cézanne und Kentridge*, in: Gerhard GAMM/Eva SCHÜRMANN (Hrsg.), *Das unendliche Kunstwerk. Vor der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung*, HAMBURG 2007, S. 179–208, hier S. 203.

Unsichtbarem als reines Phänomen. Dem Sichtbaren sind Horizonte und Grenzen auferlegt und innerhalb dieser Grenzen befinden sich vage Andeutungen eines Unsichtbaren, das tatsächlich auch unsichtbar bleibt, aber das zum Universalfeld der Sichtbarkeit gehört:

„[D]as phänomenologische Feld [ist] niemals reines Chaos, sondern immer schon *Welt* oder *Kosmos* (Ordnung) [...]; denn es ist mit Strukturen der Leere oder mit Horizonten der Unsichtbarkeit und der Nicht-Phänomenalität durchsetzt, innerhalb derer sich [...] das Wesen offenbart als das beherrschende Prinzip des Phänomens, doch als Prinzip, das immer noch aussteht und niemals in voller Deckung und voller Transparenz im Phänomen selber angetroffen wird.“<sup>154</sup>

In diesem feingespinnenen Netz des eigentlich Unsichtbaren verfangen sich die unendlichen Möglichkeiten des Sichtbaren, so dass Wahrnehmung immer mehr als sie selbst ist:

„Die tiefste und dauerhafteste Lehre des späten Merleau-Ponty [...] liegt für uns darin, daß alles Sein, welcher Art es auch sei, immer und grundsätzlich *unabgeschlossen* ist, unablässig offen gegenüber Horizonten der Vollendung, die selbst auf irreduzible Weise von Unvollendetem durchgezogen sind.“<sup>155</sup>

Hier sollte daher nicht *eine* Definition der beiden Sphären Sichtbares und Unsichtbares gegeben, sondern der Versuch unternommen werden, einige mögliche interpretatorische „Bereiche“ anzusprechen, die den Umgang mit den Begriffen *Sichtbares* und *Unsichtbares* etwas eingrenzen.

Inwiefern phänomenologische Überlegungen den bildlichen Auffassungen de Chiricos, de Pisis' und Morandis tatsächlich gerecht werden und dazu verhelfen, in den Bildern neue Aspekte zu sehen und diese angemessen zu verstehen, wird sich nun praktisch anhand der Interpretation zeigen.

---

<sup>154</sup> Marc RICHIR, *Der Sinn der Phänomenologie in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“* in: MÉTRAUX/WALDENFELS 1986, S. 86–109, hier S. 95.

<sup>155</sup> RICHIR 1986, S. 93.

## 2 GIORGIO DE CHIRICO: AUF DEN PROZESS DES SEHENS VERWEISEN

Wie stiftet de Chirico Sehverwirrung? Welche Bildstrategien sind es, die beim Betrachten Rätsel, bildliche Inkongruenzen sowie eine gewisse Spannung und Intensität entstehen lassen? Wie thematisieren und reflektieren die Bilder Wahrnehmung und Wirklichkeit, wie stellen sie diese in Frage und was ist charakteristisch für die dargestellte Wirklichkeitsauffassung?

Giorgio de Chiricos Bilder, die als metaphysische Malerei (*pittura metafisica*) bezeichnet werden, sind hauptsächlich in den Jahren von 1909/10 bis 1918/19 entstanden.<sup>156</sup> Innerhalb dieser Phase wandeln sich die Bildmotive und reichen von den italienischen Plätzen über die Verwendung von *manichini* (Schaufensterpuppen) bis hin zu den metaphysischen Interieurs.

In der folgenden Betrachtung dieser relativ kurzen Schaffensphase im Werk de Chiricos wird nochmals eine Eingrenzung vorgenommen. Mit der Beschreibung und Analyse dreier Werke, *L'énigme de l'heure*, *La lassitude de l'infini*, *La grande tour*, aus den Jahren 1910 bis 1913 liegt der Fokus auf den Anfängen der metaphysischen Malerei, als urbanistische und architektonische Motive wie Platzanlagen und Turmbauten vorherrschen.

Im Kontext der Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts und mit Blick auf die Werke de Pisis' und Morandis und natürlich in Anbetracht des großen Einflusses de Chiricos auf die nachfolgende Künstlergeneration fokussieren die hier erörterten Fragen und Analysen auf eine explizite Beschäftigung mit dem Phänomen des Sehens und der Wahrnehmung sowie auf das Spezifische des Bildes innerhalb dieses Prozesses.

Um die Komplexität der bildlichen Strategien darzulegen, sind einige Hintergrundinformationen von Interesse. Der genauen Bildbeschreibung und -analyse werden deswegen Betrachtungen zur Arbeitsweise, den topographischen Bezügen und den wiederkehrenden Motiven vorangestellt. In den Bildern de Chiricos

---

<sup>156</sup> In den 1950er Jahren malte de Chirico wieder Bilder, die die berühmte Ikonographie der frühen metaphysischen Zeit wiederholten. Im Allgemeinen wird aber mit Metaphysische Malerei die frühe Schaffensphase von 1909 bis 1919 bezeichnet.

formiert sich aus Splittern aus persönlichen Erinnerungen, Erfahrungen und Gelesenen eine Art Mosaik, dessen nähere Untersuchung die Lösung eines Rätsels oder zumindest der rätselhaften Bildatmosphäre zu versprechen scheint. Auf einige dieser „Mosaiksteinchen“ sei hier kurz eingegangen, um die Vielfältigkeit und Komplexität der Bezüge und Evokationen nicht nur inhaltlich zu verstehen, sondern auch als Arbeitsstrategie herauszustellen. Danach folgen Bildbeschreibungen und -analyse, die im direkten Bildbezug vertieft auf Reflektionen und Beobachtungen eingehen werden, und sich um das Denken und die Wahrnehmung sowie Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit drehen.

## 2.1 QUELLEN UND MOTIVVORLAGEN

Die Werke de Chiricos und die gedanklichen Prozesse, die bei ihrer Betrachtung in Gang gesetzt werden, lassen auch ohne genaue biographische und ikonographische Kenntnisse auf eine Thematisierung der Wahrnehmung und des Sehens schließen. Der Akt der Bildbetrachtung, des „Versunkenseins“ im erstaunlichen, auch rätselhaften Sichtbaren gewinnt dank szenisch angelegter Plätze und isolierter architektonischer Elementen von gesteigerter Wirkung eine bedeutende Rolle. Dazu tragen außerdem Bildkomponenten wie das „Serielle“ durch kleine und große Variationen der Gegenstände und die Symmetrie und Ordnung der Komposition bei.

Mit der Entstehung von Bildern und Gedanken, dem Bild als „Form“ für das Denken und der Verbindung der Gedanken mit den Sinnen des menschlichen Körpers beschäftigte sich de Chirico zeit seines Lebens auch in seinen Texten:

„La forma corrente del pensiero umano è *l'immagine visuale*. [...] Abbiamo dunque detto che l'apparire delle immagini nel nostro cervello è provocato dalle impressioni che ricevono i nostri sensi e che queste immagini si dividono in immagini visive, tattili, auditive ed olfattiche; però sono le immagini visuali che predominano e persino sostituiscono le altre nel nostro cervello.“<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Discorso sul meccanismo del pensiero* [1942–43], in: DE CHIRICO 1985, S. 408–412, hier S. 409, Ü.d.V.: „Alle existierenden Dinge und Phänomene sind vom Mensch gesehen worden, sie haben sich in seiner Seele als Bilder eingepägt, bevor das Wort, das sie bezeichnet, erfunden worden ist. [...] Die geläufige Form des menschlichen Denkens ist *das visuelle Bild*. [...] Wir haben also gesagt, dass das Erscheinen von Bildern in unserem Gehirn von den Eindrücken, die unsere Sinne bekommen, verursacht ist und dass diese Bilder sich in visuell, auditiv, taktil und olfaktorisch unterteilen; es sind aber die visuellen Bilder, die vorherrschen und sogar die anderen in unserem Gehirn ersetzen.“



Der Gedanke als visuelles Bild, als Basis der Wahrnehmung und Verbindung zum Realen resultiert aus so unterschiedlichen Entstehungsmomenten wie dem Gelesenen, Gesehenen, Gehörten oder auch Erlebten. Da de Chirico nicht *vor der Natur* arbeitete, seine genau kalkulierten Kompositionen im Atelier realisierte und seine Motive häufig auch aus philosophischen und literarischen Texten schöpfte – ein erkenntnistheoretischer Inhalt daher präsenter als ein ästhetischer Wert zu sein scheint –, ist ihm häufig vorgeworfen worden, statt bildender Kunst Textproduktion, *Literatur* zu betreiben. Auch Baldacci betont im Zusammenhang mit den Gemälden den Einfluss theoretischer Schriften stärker als die tatsächlich visuelle Erfahrung und schreibt: „Tutta l’ispirazione nasceva dalla letteratura e dal pensiero“.<sup>158</sup> Doch auch *letteratura* und *pensiero* scheinen für de Chirico einen visuellen Ursprung zu haben. Eine der Eigenschaften „seines“ Visuellen ist eine Art Grenzenlosigkeit oder Unbestimmtheit, die ihm schnelle Umwandlungen und Relativität ermöglicht sowie sich von der Starre der Begriffe zu lösen.<sup>159</sup> Auch deshalb ergründen die vorgenommenen Bildbeschreibungen und -analysen von de Chiricos Gemälden sowohl die Wirkung als auch das Zusammenwirken von Formen, Farben und Komposition und gehen so vor allem von der Struktur des Gemäldes aus. Es wird weniger auf eine mögliche Auslegung oder Bedeutung einzelner Zeichen eingegangen, die eher eine feste, zu entziffernde Sinnstruktur suggerieren.

Doch auch Textbezüge, Motive aus anderen Gemälden und bekannte Architektur sind Teil einer Bildstrategie. Es soll also kein Widerspruch sein, wenn im Folgenden auch auf Orte (*Topographie*) und ikonographische Verweise (*Serien und Motive*) eingegangen wird. Dies geschieht hier nicht so sehr, um der Frage nach Ursprung und Interpretation des berühmten Bildvokabulars de Chiricos, etwa Arkaden, Plätze, Mauern, nachzugehen, sondern um eine Arbeitsstrategie einzuführen, die auf vielschichtigen Bedeutungen basiert.

Auffallend ist, dass sich Gelesenes aus verschiedenen Bereichen der Literatur und Philosophie in de Chiricos Gemälden verbindet und wiederum eine Ver-

---

<sup>158</sup> Paolo BALDACCI, De Chirico 1888–1919. La metafisica, MILANO 1997, S. 54, Ü.d.V.: „Die ganze Inspiration entstand aus der Literatur und aus dem Denken.“

<sup>159</sup> Vgl. Giorgio DE CHIRICO, *Discorso sul meccanismo del pensiero* [1942–43], in: DE CHIRICO 1985, S. 408–412.

knüpfung zu selbst Erlebten und Gesehenen, zu seiner eigenen Biographie aufweist. Die Präsenz dieser vielfältigen Verbindungen ist bewusst eingesetzt, so dass auch der „unwissende“ Betrachter die Dichte an Bezügen, die die bildlichen Formen und Situationen entwickeln, erahnen kann. Die Wirkung dieser Präsenz ist eine Irritation, da Vertrautes und Bekanntes nicht mehr als solches erscheint. Die plötzliche Veränderung in der Wirkung und Bedeutung von Dingen und Begriffen führt zu einem staunenden Betrachten.

Nach eingehender Beschäftigung mit den Bildern und dem Leben de Chiricos lassen sich die einzelnen Motive seiner Malerei zur Quelle ihrer Entstehung zurückführen, doch Logik stellt sich nicht ein, weil die „Kette der Erinnerungen“, die die Gegenstände miteinander verbindet, unterbrochen ist:

„io entro in una stanza, vedo un uomo seduto sopra una seggiola, dal soffitto vedo pendere una gabbia con dentro un canarino, sul muro scorgo dei quadri, in una biblioteca dei libri; tutto ciò non mi colpisce, non mi stupisce poiché la collana dei ricordi che si allacciano l'un l'altro mi spiega la logica di ciò che vedo; ma ammettiamo che per un momento e per cause inspiegabili ed indipendenti dalla mia volontà si spezzi il filo di tale collana, chissà *come* vedrei l'uomo seduto, la gabbia, i quadri, la biblioteca; chissà allora quale stupore, quale terrore e anche quale dolcezza e quale consolazione proverei mirando quella scena. La scena però non sarebbe cambiata, sono io che la vedrei sott'un altro angolo.“<sup>160</sup>

Die Verwobenheit der unterschiedlichen Verweise bleibt ein spannendes Terrain für ikonologische wie philologische Analysen.<sup>161</sup> Doch zu einer endgültigen „Ent-rätselung“ des Bildes wird man nicht gelangen, denn bei der Betrachtung der Bilder bleiben die Begriffe *Ambiguität*, *Geheimnis* und *Rätsel* stets Leitmotive.

Die Bilder de Chiricos verharren in einer Situation, die zu einer Verunsicherung von visuellen und begrifflichen Maßstäben und einer nicht definierten Pluralität von möglichen Sichtweisen führt. Die Vermengung von persönlich Erlebtem mit

---

<sup>160</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Sull'arte metafisica* [1918–22], in: DE CHIRICO 1985, S. 83–88, hier S. 85, Ü.d.V.: „Ich gehe in einen Raum hinein, ich sehe einen Mann, der auf einem Stuhl sitzt, von der Decke sehe ich einen Käfig mit einem Wellensittich herunterhängen, an der Wand sehe ich Bilder, in einem Regal Bücher; das Ganze beeindruckt mich nicht, es überrascht mich nicht, weil die Kette der Erinnerungen, die sie miteinander verbindet, mir die Logik von dem, was ich sehe erklärt; aber nehmen wir an, dass für einen Moment, aus unerklärbarem Grund und unabhängig von meinem Willen, der Faden dieser Kette reißt: Wer weiß, wie ich den sitzenden Mann, den Käfig, die Bilder, die Bücher, das Regal sehen würde; wer weiß dann, welches Staunen, welchen Schrecken und auch welche Süße und welchen Trost ich fühlen würde, indem ich diese Szene betrachte. Die Szene hätte sich aber nicht geändert, ich wäre derjenige, der sie unter einen anderem Blickwinkel betrachten würde.“

<sup>161</sup> Mit der Formation de Chiricos, mit den Orten und Menschen, die zur Entstehung seines Vokabulars beigetragen haben, hat sich in jüngster Zeit eingehend Giovanna Rosario auseinandergesetzt. Für eine ausführliche Darstellung dieses Themas vgl. Giovanna ROSARIO, Giorgio de Chirico. Un filo di Arianna, FIRENZE 2014

festgelegten, kanonisierten Begrifflichkeiten, zudem in austauschbaren Rollen, verleiht dem Bild eine enigmatische Vertrautheit. Letztere ist interessanterweise eine Qualität, die man Bildern allgemein zusprechen darf:

„[...] könnte es doch sein, dass die ästhetische Darstellung in ihrem Vermögen, Dinge anders als konventionell vors Auge zu bringen, ein anderes Sehen erfahrbar werden lässt.“<sup>162</sup>

### 2.1.1 TOPOGRAPHIEN: GRIECHENLAND, DEUTSCHLAND, ITALIEN

Eine Übersicht der Orte, die einen Platz in den Werken de Chiricos einnehmen, beschränkt sich vor allem auf Griechenland, Deutschland und Italien. Frankreich hingegen, oder besser gesagt Paris<sup>163</sup>, mit seiner spezifischen Architektur und Ikonographie, findet motivisch eine weniger offensichtliche Spiegelung in den drei Bildern *L'énigme de l'heure* (ABB. 1), *La lassitude de l'infini* (ABB. 2) und *La grande tour* (ABB. 3).<sup>164</sup>

An erster Stelle steht Griechenland, das Land der klassischen Architektur und der antiken Skulptur, das Land, in dem de Chirico bis zu seinem 18. Lebensjahr lebte und wo er die ersten Kunststudien absolvierte. Man darf annehmen, dass de Chirico bereits früh ein besonderes Gespür für die verborgenen Verbindungen zwischen Geschichtszeugnissen, Orten, Architektur einerseits und der eigenen Biographie und den darin verwobenen Empfindungen andererseits besaß. Die

---

<sup>162</sup> Eva SCHÜRMANN, *Das Unsichtbare im Sichtbare. Über den Zusammenhang von Einsicht und Blindheit bei Cézanne und Kentrige*, in: Gerhard GAMM/Eva SCHÜRMANN (Hrsg.), *Das unendliche Kunstwerk. Vor der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung*, HAMBURG 2007, S. 179–208, hier S. 180.

<sup>163</sup> Am 14. Juli 1911 kam Giorgio de Chirico nach Paris, der Stadt, in der sein Bruder Savinio bereits seit fünf Monaten lebte. Er sollte hier viele seiner berühmtesten Bilder malen. 1914 wird das intensivste Jahr seiner malerischen Produktion – allein in diesem Jahr malt er 35 Bilder. Er perfektioniert seine Arbeitsweise, die er in den Jahren davor entwickelt hatte, und profitiert durch sein Atelier in Montparnasse von der Nähe zu den wichtigsten Zentren des kulturellen Lebens der Stadt. Im Mai 1915 verlassen die Brüder Paris, um sich in Italien als Freiwillige für den militärischen Dienst zu melden. Giorgio de Chirico wird, aufgrund eines Nervenleidens, in einem Sanatorium in Ferrara stationiert.

<sup>164</sup> Giovanna dalla Chiesa beschränkt sogar die Auswahl der Länder, die die Poetik de Chiricos beeinflusst haben, auf Griechenland und Deutschland und schreibt: „[...] l'asse greco-tedesco è quello su cui si allinea la catena di immagini, impressioni ed idee che costituiscono tutto il sostrato della poetica dechirichiana.“ Giovanna DALLA CHIESA, *Verso i luoghi della formazione. Atene: scenario dell'anima – Monaco: strumento della Bildung*, in: Maurizio CALVESI (Hrsg.), *De Chirico nel centenario della nascita*, Ausst.-Kat. MILANO 1988, S. 50–58, hier S. 50, Ü.d.V.: „[...] die griechische–deutsche Achse ist die, in die sich die Folge an Bildern, Eindrücken und Ideen, die das ganze Substrat der Poetik de Chiricos bilden, einreihen.“ Zu den „Orten“ de Chiricos vgl. auch Fabio BENZI, *I luoghi di de Chirico*, in: Fabio BENZI/Maria Grazia TOLOMEI SPERANZA/Mario URSINO (Hrsg.), *Giorgio de Chirico Pictor Optimus. Pittura, Disegno, Teatro*, Ausst.-Kat. ROMA 1993, S. 45–73; Wieland SCHMIED, *Die sieben Städte Giorgio de Chiricos*, in: William RUBIN (Hrsg.), *Giorgio de Chirico – der Metaphysiker*, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 1982, S. 9–15.

Allgegenwärtigkeit von antiken Tempeln, Statuen und der Mythologie der Orte haben jedenfalls eine deutliche Spur in seinem Schaffen hinterlassen:

„Essi [G. de Chirico und der Bruder A. Savinio] lasciarono la Grecia molto giovani, [...] ma una parte della loro strada la percorsero prima di partire. Già in Grecia cominciarono infatti a riflettere su quesiti alla cui soluzione contribuirono proprio i ricordi e le sensazioni che là essi avevano accumulato.“<sup>165</sup>

Griechenland ist somit ein wichtiger Fundus, aus dem de Chirico schöpfte, sowohl in Hinsicht auf die visuelle Erinnerung als auch in der Verarbeitung persönlicher Befindlichkeiten. Das zeigt sich in verschiedenen Motiven, wie zum Beispiel im Eisenbahnmotiv, in Erinnerung an den Vater<sup>166</sup>, der Ingenieur der griechische Bahn war, sowie in der Mauer, die sich hinter dem Haus seiner Kindheit befand, im geheimnisvollen Tempel und in der fremden Gottheit (ABB. 4).

1906 ging de Chirico nach München und seine Motivwelt, eine labyrinthische Landschaft aus Orten und Ereignissen, die mit seiner Biographie verbunden sind, wird erweitert.<sup>167</sup> Die Akademie in Athen stand mit der Kunstakademie in München in Austausch und viele der griechischen Lehrer hatten auch in München ihre Ausbildung genossen. Der griechische König Otto hatte dafür gesorgt, dass Athen dank „eines bayerisch geprägten Klassizismus“ in der Architektur wieder zu seiner vergangenen Größe fand.<sup>168</sup> De Chirico kam also – sogar der deutschen Sprache mächtig – gut vorbereitet nach München. Neben der Verbindung mit Athen bot München eine lebendige und innovative Theaterszene sowie die un-

---

<sup>165</sup> BALDACCİ 1997, S. 27, Ü.d.V.: „Sie [G. de Chirico und der Bruder A. Savinio] verließen Griechenland als sie sehr jung waren, [...] aber einen Teil ihres Weges hatten sie schon vor ihrer Abreise zurückgelegt. Sie begannen tatsächlich schon in Griechenland über einige Fragen zu reflektieren, zu deren Lösung die Erinnerungen und die Empfindungen, die sie dort gesammelt hatten, beitrugen.“

<sup>166</sup> Evaristo de Chirico, der Vater Giorgios, war Ingenieur und wurde 1882 beauftragt, die erste Bahn in Thessalien zu bauen. Vgl. ebd., S. 11.

<sup>167</sup> Paolo Baldacci schreibt: „Ai primissimi di ottobre i de Chirico giungono a Monaco, l'Atene della Baviera.“ Ebd., S. 35, Ü.d.V.: „In den ersten Oktobertagen trifft die Familie De Chirico in München, dem bayrischen Athen, ein.“

<sup>168</sup> „Giorgio de Chirico war gut vorbereitet nach München gekommen. Die deutsche Kultur war in den gebildeten Kreisen in Athen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wie selbstverständlich präsent. Der griechische König Otto aus dem Hause der Wittelsbacher, Sohn Ludwigs I. von Bayern, der von 1832–1863 regierte, hatte Architekten wie Theophil und Christian Hansen, Leo von Klenze und Ernst Ziller nach Athen gerufen, und diese hatten, um die griechische Hauptstadt nachdrücklich wieder mit ihrer großen Vergangenheit zu verknüpfen, im Stil eines bayerisch geprägten Klassizismus gebaut. Viele der bedeutendsten griechischen Künstler des 19. Jahrhunderts [...] hatten an der Münchner Akademie studiert.“ Wieland SCHMIED/ Gerd ROSS, Giorgio de Chirico – München 1906–1909, Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste München, Bd. 5, MÜNCHEN 1994, S. 32.

mittelbare Möglichkeit einer vertieften Auseinandersetzung mit der Philosophie Nietzsches, Schopenhauers und Weiningers.

München ermöglichte dem Neuankömmling zudem die Entdeckung (oder Wiederentdeckung) der Gemälde Arnold Böcklins und der graphischen Arbeiten Max Klingers. Böcklin hat auf de Chirico eine starke Faszination ausgeübt. Aus der bereits in der Literatur klug analysierten Verbindung zwischen den künstlerischen Positionen Böcklins und de Chiricos<sup>169</sup> möchte ich hier auf den Aspekt verweisen, dass sich beide Künstler auf die Mythologie beziehen. Bei beiden geschieht dies nicht unbedingt mit narrativen, illustrativen Absichten, sondern unter einem persönlichen, psychologischen Blickwinkel. Darüber hinaus betonen Böcklin wie auch de Chirico eine enigmatische oder phantastische Wirkung ihrer Bilder.<sup>170</sup> Phantastische und mythologische Bildgedanken und ihre Verbindung mit dem Alltag bestimmten auch de Chiricos Interesse für das Werk Klingers.<sup>171</sup> De Chirico beschrieb es mit folgenden Worten: „Se si guarda l’opera di Max Klinger specie nelle sue acqueforti si è subito colpiti dal modo bizzarro e fantastico con cui egli rappresenta il mito greco.“<sup>172</sup> Böcklins und Klingers Blickwinkel fügen sich nur zu gut in ein Interessengerüst, das de Chirico in diesen Jahren für seine eigene Mythos-Poetik entwickelte.

Im Sommer 1908 reiste de Chirico nach Italien, um ausgehend von Mailand mit dem Bruder Savinio eine intensive Studien- und Reisezeit zu verbringen. Italien ist in de Chiricos Werk stets präsent, sei es als idealisiertes Ursprungsland der Familie und als Kulturbezug, sei es, weil die Aufenthalte in Italien anfangs zwar von kurzer Dauer, aber immer mit intensiven kulturellen Erfahrungen verbunden waren. Italien zeigt sich in den architektonischen Motiven, in der Farbe und im

---

<sup>169</sup> Zur Entdeckung Böcklins und der „böcklinischen“ Phase de Chiricos siehe die ausführlichen Recherchen und die Systematisierung in: Gerd ROSS, *Giorgio de Chirico und der lange Schatten von Arnold Böcklin*, in: Guido MAGNAGUAGNO/ Juri STEINER (Hrsg.), *Eine Reise ins Ungewisse. Arnold Böcklin – Giorgio de Chirico – Max Ernst*, Ausst.-Kat. ZÜRICH 1997, S. 204–247.

<sup>170</sup> Vgl. BALDACCI 1997, S. 44 und S. 78.

<sup>171</sup> „Il primo passo estetico verso l’annullamento del tempo e l’immersione autobiografica di sé nel mito, e nel mito del presente, avviene sotto la guida di Böcklin e di Klinger, che avevano dato alle figure delle favole antiche l’evidenza inquietante del quotidiano [...]“ Ebd., S. 83, Ü.d.V.: „Der erste ästhetische Schritt zur Annullierung der Zeit und zum autobiographischen ‚Eintauchen‘ in den Mythos, auch in den gegenwärtigen, geschieht unter der Führung von Böcklin und Klinger, die den antiken Märchenfiguren die beunruhigende Evidenz des Alltäglichen verliehen hatten [...]“

<sup>172</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Max Klinger* [1920–21], in: DE CHIRICO 1985, S. 182–191, hier S. 183, Ü.d.V.: „Wenn man das Werk von Max Klinger anschaut, insbesondere seine Stiche, ist man sofort von der über-raschenden und phantastischen Art, mit der er die griechische Mythologie darstellt, beeindruckt.“

Licht. Insbesondere Mailand, Turin, Florenz, Ferrara und Rom, Städte, die de Chirico bereiste oder wo er eine Weile wohnte, sind Orte, die seine Motivvorlagen geprägt haben. Die Zitate und Versatzstücke aus Florenz in *L'énigme d'un après-midi d'automne*, 1909 (ABB. 5) oder in späteren Bildern aus Ferrara, z.B. *Le muse inquietanti*, 1918, (ABB. 6), sind offensichtlich.<sup>173</sup>

In Mai 1909 verließ de Chirico München endgültig und übersiedelte nach Mailand, wo er gemeinsam mit dem Bruder Savinio Arbeit und Studien weiterführte. Die vielfältige Lektüre (u.a. Nietzsche, Schopenhauer und Leopardi) wird von eigenen literarischen und musikalischen Arbeiten begleitet wie auch von regen Theaterbesuchen. Wenn auch intensiv, ist der Aufenthalt in Mailand nur von kurzer Dauer und ab Januar 1910 ist de Chirico in Florenz. Hier entstehen die ersten *Rivelazioni* und das metaphysische Vokabular zeigt und verfestigt sich.

Zu den topographischen Eckpunkten, die de Chiricos Bildsprache anregten, kann auch die Stadt Turin gezählt werden, in der er sich zwar nur kurz aufhielt<sup>174</sup>, die für ihn aber dennoch ein mythischer Ort ist. Turin ist die Stadt, in der Nietzsche 1888 – dem Geburtsjahr de Chiricos, wie er selber bemerkt – dem Wahn verfällt, in der de Chiricos Vater studiert hat, die in Verbindung mit König Vittorio Emanuele II. die Einheit Italiens symbolisiert und die in der Erziehung de Chiricos eine Art Vorbildrolle gespielt hat. Das Stadtbild wird dominiert von Arkaden und geraden Straßen, deren Fluchtpunkte auf breite Plätze oder auf die entfernten Berge ausgerichtet sind. Zusammen mit der markanten Form der *Mole Antonelliana*<sup>175</sup> (ABB. 7), schon von Nietzsche bewundert, besitzen Geometrie, Architektur und Atmosphäre der Stadt für de Chirico eine metaphysische Kraft, die sich in der Struktur seiner Bilder wieder zeigt. Jedoch, wie viele andere Orte,

---

<sup>173</sup> In *L'énigme d'un après-midi d'automne* ist der Bezug zu der Kirche Santa Croce in Florenz und zu der seitlich an der Kirche weiterführenden Mauer des Kreuzganges zu erkennen. Dieser Verweis ist außerdem bestätigt von de Chirico, der die *Offenbarung* für die Realisierung des Bildes auf einem herbstlichen Nachmittag auf der Piazza Santa Croce zurückführt. Vgl. Giorgio DE CHIRICO, *Méditations d'un peintre* [1911–15], in: DE CHIRICO 1985, S. 31. In *Le muse inquietanti* zeigt sich gut erkennbar im Hintergrund, in der Mitte des Bildes, das Castello Estense von Ferrara.

<sup>174</sup> Zu den Erfahrungen und den Reisen de Chiricos nach Turin (und die folgende Kriegsdienstverweigerung) vgl. BALDACCIO 1997, S. 125ff.

<sup>175</sup> Mole Antonelliana: Das Wahrzeichen der Stadt Turin wurde vom Architekten Alessandro Antonelli in den Jahren 1863–88 errichtet. Es war bei seiner Fertigstellung, mit einer Höhe von 167,5 m, das zweithöchste begehbbare Gebäude der Welt. Für eine genaue Analyse der Ikonographie de Chiricos und ihrer Verbindung sowohl mit Turin als auch mit Nietzsche und der Mole Antonelliana vgl. ebd., S. 144.

erfährt auch Turin lediglich ein formales und inhaltliches Echo in den metaphysischen Bildern und keine präzise Abbildung.<sup>176</sup>

### 2.1.2 WIEDERKEHRENDE MOTIVE

„Nella costruzione delle città, nella forma architeturale delle case, delle piazze, dei giardini e dei passeggi pubblici, dei porti, delle stazioni ferroviarie, ecc., stanno le prime fondamenta d’una grande estetica metafisica.“

G. de Chirico<sup>177</sup>

Auch wenn die 1909 bis 1918 entstanden Bilder nicht als explizit zusammengehörend verstanden werden dürfen, besitzen sie doch einige Merkmale der Serie<sup>178</sup>. Mit kleinen und großen Veränderungen eines neuen, architektonisch geprägten Vokabulars wird eine Reihe von sehr wirkungsvollen Variationen ausprobiert. So kann man in vielen Bildern dieser Periode eine Auseinandersetzung mit einzelnen städtebaulichen Motiven wie dem der Arkade betrachten und Kompositionen erkennen, die mit der Wirkung der Skulptur im öffentlichen Raum spielen. Wiederholtes Motiv ist auch das des Turmes, alleinstehend, allumfassend oder winzig auf der Horizontlinie angedeutet. Er kann zusammen mit der Eisenbahn oder der Mauer als Motivelement einer Serie betrachtet werden. Die Motive folgen der bereits erwähnten Strategie: Sie stammen aus literarischen Texten, aus der Erinnerung erstellter Zusammenhänge, die in ihrer Isolation mit einer gesteigerten Präsenz wirken, sowie späteren, im Erwachsenenalter gemachten visuellen Erfahrungen von Städten und Theaterinszenierungen. Aber vor allem – und das ist zu betonen – scheinen sie mehrere, parallele Entstehungsquellen zu haben. De Chirico filtert sie heraus und sie werden zu seinem metaphysischen Vokabular. Dieses Vokabular bildet sich aus präzisen Zitaten, komplexen Zusammenhängen

---

<sup>176</sup> „C’est Turin qui m’a inspiré toute la série de tableaux que j’ai peints de 1912 à 1915“ und noch: „Le charme automnal de Turin est rendu plus pénétrant encore par la construction rectiligne et géométrique des rues et des places et par les portiques qui permettent de se promener à l’aise quelque temps qu’il fasse. [...] On débouche sur une place et on se trouve en face d’un homme de pierre qui nous regarde comme seules savent regarder les statues.“ Giorgio DE CHIRICO, *Quelques perspectives sur mon art* [1924–34], in: DE CHIRICO 1985, S. 318–322, hier S. 320.

<sup>177</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Sull’arte metafisica* [1918–22], in: DE CHIRICO 1985, S. 87, Ü.d.V.: „Im Aufbau der Städte, in der architektonischen Form der Häuser, der Plätze, der öffentlichen Gärten und Promenaden, der Häfen, der Bahnhöfe usw. finden sich die ersten Grundlagen einer großen metaphysischen Ästhetik.“

<sup>178</sup> Über die Merkmale der Serie oder des Seriellen in der Malerei vgl. Gottfried BOEHM, *Werk und Serie. Probleme des modernen Bildbegriffs bei Monet*, in: Daniel HEES/Gundolf WINTER (Hrsg.), *Kreativität und Werkerfahrung. Festschrift für Hilde Krahle*, DUISBURG 1988, S. 19–24.

und einer strategisch inszenierten Bildstruktur, die auf eine besonders sensible, sinnliche, fast krankhafte Wahrnehmung trifft – wie er sie selbst bezeichnet.<sup>179</sup> Dabei entsteht im Bild eine innere Korrespondenz zwischen den Gegenständen und den Orten, den Formen und der Stimmung, die der Vielschichtigkeit der Verweise eine bildliche Kohärenz gibt.

Beispielhaft für diese Vielschichtigkeit aus unterschiedlichen Entstehungsquellen ist das Motiv der Arkade. Die berühmten Arkaden entstammen einer wiederholten visuellen Erfahrung in Rom, Mailand, Florenz oder Turin, also Städte, in denen Arkaden tatsächlich ein sehr prägnantes städtebauliches Motiv sind. Außerdem prägten Brücken, Aquädukte oder Gebäude mit romanischen Bögen auch außerhalb von Städten die bildliche Erinnerung an Italien (ABB. 8). Doch genauso überzeugend und gleichwertig scheint die Beobachtung Schmieds, dass die neoklassizistische Architektur Münchens (ABB. 9) den Bildern de Chiricos näher sei als die italienische.<sup>180</sup> Und wenn München, warum dann nicht gleich die Erinnerung an die „deutsche“ Architektur in Athen als Quelle heranziehen?

In den Bildern zeigt sich vor allem die Faszination für die *Form* der Arkade, eine Form, die nach de Chirico – er bezieht sich dabei auch auf Otto Weininger<sup>181</sup> – etwas verspricht: Sie ist nicht endgültig, erzeugt Vorahnungen und lädt zum

---

<sup>179</sup> Vor allem in den französischen Texten, die Maurizio Fagiolo unter dem Titel *Testi teorici e lirici* zusammengestellt hat, und in den Schrift *Méditations d'un peintre* beschreibt de Chirico seine Verfassung in dem Moment, in dem ein Ort oder eine besondere Atmosphäre zu einer Offenbarung werden. Vgl. Giorgio DE CHIRICO, [*Testi teorici e lirici*]/*Méditations d'un peintre* [1911–15], in: DE CHIRICO 1985, S. 10–37.

<sup>180</sup> „[...] es sind nicht nur die Inspiration durch Florentiner und Turiner Plätze, sondern ganz konkret der Odeonplatz mit der Feldherrnhalle, der Max-Joseph-Platz mit Residenz, Nationaltheater und Hauptpostamt, der Königplatz mit Glyptothek, Propyläen und Antiksammlung, und vor allem der von Arkaden eingefasste Hofgarten, die für de Chiricos Piazze d'Italia Modell gestanden haben.“ Wieland SCHMIED, „Der Traumwandler, der plötzlich erwachte.“ *Grundsätzliches zu de Chirico. Zwölf Thesen*, in: Ders., *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, MÜNCHEN 1989, S. 21–33, hier S. 22f.

<sup>181</sup> „Giova qui ricordare alcune profonde riflessioni di Otto Weininger sulla metafisica geometrica ... L'arco di cerchio, come ornamento, può essere bello: esso non significa la perfetta completezza, che non presta più il fianco ad alcuna critica, come il serpente di Midgard che circonda il mondo. Nell'arco v'è ancora qualche cosa di incompiuto, che ha bisogno ed è capace di compimento -; *esso lascia ancora presentire* [...]“ (Questo pensiero chiaro per me l'impressione eminentemente metafisica che mi hanno sempre fatto i portici ed in genere le aperture arcuate).“ Giorgio DE CHIRICO, *Sull'arte metafisica* [1918–22], in: DE CHIRICO 1985, S. 88, Ü.d.V.: „Es ist hier nützlich an einige tiefe Gedanken Otto Weiningers über die geometrische Metaphysik zu erinnern ... Der Bogen eines Kreises, als Ornament, kann schön sein: Er bedeutet nicht eine perfekte Vollständigkeit, die keine Kritik mehr zulässt, wie die Schlange von Midgard, die die Welt umschlingt. In dem Bogen gibt es noch etwas Unvollständiges, das zu einem Abschluss in der Lage ist und dies [auch] braucht -; *er lässt es noch vorausahnen* [...]“ (Dieser Gedanke erklärte für mich den herausragenden metaphysischen Eindruck, den Bogengänge und im Allgemeinen gebogene Öffnungen auf mich immer gemacht haben).“



langsamen Voran- und Zurückschreiten ein, wodurch sie eine gewisse Zeitlosigkeit suggeriert.

Ähnlich verhält es sich mit dem Motiv der Eisenbahn, das sowohl mit der Figur des Vaters als auch mit dem für de Chirico wichtigen Thema der Reise verbunden ist. Für die Gesamtwirkung des Bildes bedeutet die Bahn außerdem Bewegung, die Andeutung einer Linie als Horizont, räumliche Tiefe, und in seinen sonst steinigen und erdigen Landschaften bildet sie ein mechanisches Element.

Auch das Motiv der Mauer lässt sich unterschiedlich deuten. Sie wiederholt eine kompositorische wie poetische Strategie Leopardis, verweist auf Vorbilder<sup>182</sup> wie z.B. Klingers *Der Spaziergang* von 1878 (ABB. 10) oder kann als Erinnerung an die Mauer gesehen werden, die hinter dem griechischen Haus seiner Kindheit verlief. Kompositorisch verschließt die Mauer den Blick zum Horizont und lässt das Gemälde zu einer Art Bühnenbild werden. Schließlich trennt sie die Eisenbahn als dynamisches Element und Gegenstand vom Bildbereich der leeren Plätze.

Einflussreich für die Motivsammlung de Chiricos war auch seine Lektüre Nietzsches, Schopenhauers und Leopardis, worauf im Folgenden eingegangen wird.

### 2.1.3 NIETZSCHE, SCHOPENHAUER, LEOPARDI

Auf eine inhaltliche Nähe der Bildthemen de Chiricos zu Gedanken Nietzsches, Schopenhauers und Leopardi ist schon im ersten Kapitel hingewiesen worden. Eine Übernahme ihrer sprachlichen Techniken, ihre Polyphonie wie auch ihre kompositorischen Strategien sind in den Bildern auffindbar. Diese drei Denker inspirierten de Chirico immer wieder auf vielfältige Weise, sowohl thematisch wie auch strukturell. De Chirico forcierte sogar eine direkte Identifikation, vor allem mit Nietzsche und Leopardi, unter anderem durch ein gemeinsames körperliches Leiden und eine besondere Sensibilität, die ein anderes Sehen und Wahrnehmen von Orten, Formen und Leere nach sich zieht.

---

<sup>182</sup> Vgl. Ross 1997, S. 223ff., hier insb. S. 227.

Unter den Motiven, die üblicherweise<sup>183</sup> zu Nietzsches Werk in Verbindung gebracht werden, ist vor allem das Thema der Zeitlichkeit mit der ewigen Wiederkehr des Gleichen prominent. Der *große Mittag* steht bei Nietzsche für eine Begegnung von Vergangenheit und Zukunft, an die in Bildern mit Uhren erinnert wird. Für die repetitive Form des Zeitlichen stehen Brunnen mit ihrem zirkulierenden Wasser. Über das Thema der Zeitlichkeit hinaus wiederholen sich auch die Verweise auf das Thema der Reise und des Unbekannten in Bildern mit dem Meer, mit Bahnhöfen, Zügen und Segeln. Auch die Statue Ariadne, wiederholtes Motiv „[...] als Symbol der Seele und des Unbewussten sowie die Verbindung von Labyrinth und Nihilismus findet sich durchgängig in Nietzsches Schriften“.<sup>184</sup> Die herbstliche Stimmung mit dem klaren Himmel, die leeren Plätze von Türmen und Bogengängen beschattet und mit der weiten Sicht zu den Hügeln sind Motive, die in *Ecce Homo* und in Nietzsches Briefen vorkommen.<sup>185</sup> Die Lektüre Schopenhauers findet unter anderem in der kompositorischen Isolierung der Orte und Plätze, die de Chirico für seine Bilder wählt, aber auch in dieser plötzlichen Entfremdung des Vertrauten ein Echo. Diese Entfremdung beschreibt Schopenhauer so:

„Um originelle, außerordentliche, vielleicht gar unsterbliche Gedanken zu haben, ist es hinreichend, sich der Welt und den Dingen auf einige Augenblicke so gänzlich zu entfremden, daß einem die allgewöhnlichsten Gegenstände und Vorgänge als völlig neu und unbekannt erscheinen, als wodurch eben ihr wahres Wesen sich aufschließt.“<sup>186</sup>

Für sein Motiv der Statue, die auf einem niedrigen Sockel steht und dadurch im Bild die Ambiguität der Skulptur zwischen belebt und unbelebt mitträgt<sup>187</sup> (ABB. 11), erwähnt de Chirico als Ursprung die Lektüre Schopenhauers und visuelle Erlebnisse in der Stadt Turin:

---

<sup>183</sup> Der Einfluss Nietzsches auf die Arbeit de Chiricos ist ein schon häufig analysiertes Thema. Ich beziehe mich auf die Arbeit von A. Plaga, die auf die einzelnen Textpassagen und Bildmotive eingegangen ist. Vgl. Annelise PLAGA, *Sprachbilder als Kunst. Friedrich Nietzsche in den Bildwelten von Edward Munch und Giorgio de Chirico*, BERLIN 2008.

<sup>184</sup> PLAGA 2008, S. 179.

<sup>185</sup> Vgl. PLAGA 2008.

<sup>186</sup> Arthur SCHOPENHAUER, *Parerga und Paralipomena*, II, Kap. 3, §55 [1851], hrsg. von Ludger LÜTKEHAUS, ZÜRICH 1999. De Chirico zitiert diesen Text auf Französisch in: Giorgio DE CHIRICO, *Méditations d'un peintre* [1911–15], in: DE CHIRICO 1985, hier S. 31.

<sup>187</sup> Eine Ambiguität, die sich auch in dem Bild *La lassitude de l'infini* zeigt. Vgl. in dieser Arbeit die Bildbeschreibung dieses Bildes und die anschließende Analyse.

„C'est en effet une grave erreur esthétique et, dirais-je, métaphysique, de poser les statues sur des socles trop hauts et surtout de le jucher sur des colonnes. Schopenhauer a stigmatisé cette hérésie, répandue particulièrement en Allemagne. Il y a, à ma connaissance, une seule ville où les statues sont placées sur des socles bas, c'est Turin.“<sup>188</sup>

Auch die Verbindung zu Leopardi ist vielschichtig, weil sie ideologisch und körperlich empathisch ist. Sie begründet eine lange Motivreihe und kompositorische Verweise, die de Chirico in seinen Bildern streng verfolgt.<sup>189</sup>

Die Teilung des Raumes und der Fläche, die de Chirico z.B. durch eine Mauer oder architektonische Einbauten vornimmt und die den Blick zum Horizont verwehren, ist eine Strategie, die der Technik Leopardis im Gedicht *L'infinito* ähnelt. Was bei Leopardi eine Ecke war, wird bei de Chirico eine Mauer: „[...] che da tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude“.<sup>190</sup>

In dem berühmten Gedicht existiert außerdem eine Vorstellung von Zeit, in der Vergangenheit und Zukunft zu einer Einheit zusammengezogen sind, die mit einer Wirkung der Bilder de Chiricos verwandt ist.

In den Einträgen des *Zibaldone* kommt Leopardi immer wieder auf das Thema des „Poetischen“ zu sprechen: Welche Themen, Kompositionen, Wörter enthalten eine poetische Stimmung oder erwecken ein poetisches Betrachten? Frei von Poetik ist vor allem das, was zu sehr definiert und zu ausführlich beschrieben ist. Leopardi sucht das *vago* und *indeterminato* und findet diese Qualität in Wörtern oder Anblicken, die wohl einen Rahmen bieten, also das undenkbbare Unendliche fassen, aber absichtlich nur Andeutungen oder Einblicke bleiben und so die Einbildungskraft aktivieren:

„[...] alle volte l'anima desidererà ed effettivamente desidera una veduta ristretta e confinata in certi modi [...]. La cagione è la stessa, cioè il desiderio dell'infinito, perché allora in luogo della vista, lavora l'immaginaz. e il fantastico sottentra al reale. L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e

---

<sup>188</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Quelques perspectives sur mon art* [1924–34], in: DE CHIRICO 1985, S. 320.

<sup>189</sup> Es ist Paolo Baldacci, der wiederholt und mit einer erhellenden und überzeugenden Analyse die Verbindung de Chiricos zu Leopardi vertieft und auf unterschiedliche Motive hingewiesen hat. Vgl. Paolo BALDACCI, *La siepe di Leopardi e il muro metafisico*, in: ON – OttoNovecento, rivista di storia dell'arte, I/97, S. 34–42.

<sup>190</sup> Giacomo LEOPARDI, *L'infinito*, in: Giacomo LEOPARDI, *Canti*, hrsg. von Ugo DOTTI, MILANO 1993.

si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario.“<sup>191</sup>

Leopardi schreibt außerdem über Architektur, die durch Fenster oder Türen etwas Breites oder Unendliches erblicken lässt und gleichzeitig umrahmt und damit sogar konkretisiert: „Quindi il piacere ch'io provava sempre da fanciullo, e anche ora nel vedere il cielo ec. attraverso una finestra, una porta, una casa passata [...]“.“<sup>192</sup> Ähnlich denkt de Chirico, wenn er behauptet:

„Il paesaggio, chiuso nell'arcata del portico, come nel quadrato o nel rettangolo della finestra, acquista maggior valore metafisico, poiché si solidifica e viene isolato dallo spazio che lo circonda.“<sup>193</sup>

Ein Turm, allein in der Landschaft [Zib.1431], ein Schatten (bei Leopardi eher das Licht) ohne erkennbare Quelle [Zib.1744, 1745], eine sich rasch verengende Perspektive [Zib.1825] und die Anwendung der Disproportion zeigen sich als Motive oder Verweise in den Schriften Leopardis und finden ihre mehr oder weniger direkte Entsprechung in den Bildern de Chiricos:

„L'altezza di un edificio o di una fabbrica qualunque sì di fuori che di dentro, di un monte ec. è piacevole sempre a vedere, tanto che si perdona in favor suo anche la sproporzione. [...] Anzi quella stessa sproporzione piace, perché dà risalto all'altezza, e ne accresce l'apparenza e l'impressione e la percezione e il sentim. e il concetto.“<sup>194</sup>

In Leopardis Lyrik fällt insbesondere ein Charakteristikum auf, das auch den Bildern de Chiricos zugesprochen werden kann. Seine Gedichte – nicht sentimental, aber auch nicht kalt oder erstarrt, komplex und im Detail konstruiert –

---

<sup>191</sup> [Zib.171], Ü.d.V.: „Manchmal wird sich die Seele etwas wünschen, und tatsächlich wünscht sie sich eine begrenzte und irgendwie umrahmte Sicht [...]. Der Grund ist derselbe, nämlich der Wunsch nach etwas Unendlichem, denn in diesem Fall ist es anstelle des Sehens die Imagination, die arbeitet und das Phantastische ersetzt das Reale. Die Seele stellt sich das, was sie nicht sieht vor, das was der Baum, die Ecke, der Turm hinter sich verbergen, und bewegt sich in einem imaginierten Raum und stellt sich Dinge vor, die sie sich nicht vorstellen könnte, wenn ihre Sicht sich überall ausbreiten könnte, weil das Reale das Imaginierte ausschließen würde.“

<sup>192</sup> [Zib.171], Ü.d.V.: „Daher der Genuss, den ich als Kind immer empfand und jetzt auch, den Himmel usw. durch ein Fenster, eine Tür, eine *casa passataio* anzuschauen [...]“.“

<sup>193</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Il senso architettonico nella pittura antica* [1918–22], in: DE CHIRICO 1985, S. 100–103, hier S. 100, Ü.d.V.: „Die Landschaft, umschlossen durch die Arkade des Bogenlaufes, wie in einem Quadrat oder in dem Rechteck eines Fensters, gewinnt mehr an metaphysischem Wert, weil sie fixiert wird und isoliert ist von dem Raum, der sie umgibt.“

<sup>194</sup> [Zib.2257], Ü.d.V.: „Die Höhe eines Gebäudes oder einer Fabrik, irgendeines, sowohl außen als innen, eines Berges usw. ist immer angenehm zu sehen, so sehr, dass man wegen ihr auch die Disproportion entschuldigt [...], genau diese Disproportion gefällt sogar, weil sie die Höhe hervorhebt und ihren Schein, ihren Eindruck, ihre Wahrnehmung, ihr Gefühl und ihr Konzept steigert.“

besitzen „nelle parole e nelle immagini, una semplicità essenziale“<sup>195</sup>. Sie trotzen fast beispielhaft jeder Übersetzung und haben die erstaunliche Fähigkeit, die Genauigkeit des Begriffs und die Unbestimmtheit des Bildes zu vereinigen. In dieser Zusammenführung von Präzisem und Unbestimmtem, von Komplexität und Einfachheit ist, abgesehen von wichtigen Sujets und Motiven, die grundlegende Verbindung zwischen den Texten Leopardis und den Bildern de Chiricos zu sehen.

## 2.2 BESONDERHEITEN DER BILDTITEL

Auf die Frage, warum es sich bei den drei ausgewählten Bildern um Titel in französischer Sprache handelt, können mehrere Antworten gegeben werden.<sup>196</sup> Noch einige Jahre nachdem 1906 die Familie de Chirico Griechenland verließ, um sich in München niederzulassen, war Giorgio der italienischen Sprache nicht mächtig. Die Texte, die er in der Zeit bis 1916 verfasst, sind noch auf Französisch geschrieben.<sup>197</sup> Französisch war die Sprache, die in Griechenland in der Gesellschaft, in der er aufwuchs als üblich galt, sogar in Gesprächen innerhalb der Familie.

Diese Schwierigkeit mit der italienischen Sprache kann dennoch nicht allein die Wahl des Französischen erklären, vor allem weil in den Bildern mit einer mythologischen Thematik schon vor 1910 die Titel häufig auf Italienisch formuliert wurden (z.B. *Prometeo* oder *Sfinge* von 1908/1909).

Gewichtiger scheint hingegen die Beobachtung, dass zuerst das Französische mit dem Wort *Rätsel* (*énigme*) verbunden ist und sich für mehrere Bilder ab 1909 wiederholt: *L'énigme de l'oracle*, *L'énigme d'un après-midi d'automne* von 1909 und *L'énigme de l'heure* von 1910/11 und das in einer Zeit, in der de Chirico schon in Italien lebte. Die Verwendung des Wortes *énigme* – auf Französisch – hat wahrscheinlich mit der Tatsache zu tun, dass die Brüder de Chirico um 1909

---

<sup>195</sup> BALDACCİ 1997a, S. 36, Ü.d.V.: „[...] in den Wörtern und in den Bildern liegt eine wesentliche Einfachheit [...].“

<sup>196</sup> Die Bildtitel de Chiricos wurden in Französisch oder Italienisch überliefert. Durch verschiedene Provenienzen oder durch ihre Ausstellungsgeschichte sind den Werken z.T. mehrere Titel gegeben worden. In meiner vorliegenden Arbeit habe ich mich nach dem exzellent recherchierten und zum Standardwerk gewordenen Buch von Paolo Baldacci gerichtet. Vgl. BALDACCİ 1997.

<sup>197</sup> Vgl. Giorgio DE CHIRICO, Une Exposition à Florence de quelques œuvres de Andrea del Castagno. Florence, le 25 Mai MCMXI [1911], in: DE CHIRICO 1985, S. 5–9.

die Werke Nietzsches auf Französisch gelesen hatten, zunächst *Ecce Homo suivi des poésies* und dann *Also sprach Zarathustra*, beide in der Übersetzung von Henri Albert.<sup>198</sup>

Zuletzt erwies es sich als strategisch klug, wenn dies auch nicht als ausschlaggebendes Argument gelten soll, die Titel auf Französisch zu formulieren. De Chirico tut dies in einem Moment, in der die lebendigsten Kunstentwicklungen Europas in Paris stattfinden. Hier wurde der Salon d'Automne veranstaltet, zu dem 1912 de Chirico mehrere Gemälde mit dem Wort *énigme* im Titel einreichte: *L'énigme de l'oracle*, *L'énigme d'un après-midi d'automne* und 1913 *L'énigme de l'heure* und *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*.

---

<sup>198</sup> Vgl. BALDACCI 1997, S. 84, Anm. 26.

## 2.3 BILDBESCHREIBUNGEN

Im Folgenden führt eine umfangreiche Bildbeschreibung zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den Bildern *L'énigme de l'heure*, *La lassitude de l'infini* und *La grande tour*. Hier werden Motive, Komposition und Farbigkeit besprochen und dabei vor allem auf die Strategien geachtet, die in der Betrachtung der Bilder eine Auseinandersetzung mit Wahrnehmung und Sehen zum grundlegenden Prinzip werden lassen.

### 2.3.1 L'ÉNIGME DE L'HEURE (1910–11)

De Chiricos Gemälde *L'énigme de l'heure* (ABB. 1) ist vollkommen von einer architektonischen Struktur geprägt, die in der unteren Bildhälfte in Arkaden und darüber in rechteckige Öffnungen gegliedert ist. Die Architektur, mit ihrer horizontalen Ausrichtung, lässt am oberen Bildrand einen Streifen Himmel und im unteren Teil des Bildes einen Streifen des Bodens sichtbar werden. So erstreckt sich das Gebäude über die ganze Länge der Leinwand, ohne einen architektonischen Anfang oder Abschluss vermuten zu lassen. Der Bogenlauf wie auch die obere Loggia zeigen keine räumliche Tiefe. Verschiedene Öffnungen – die Arkaden, die Fenster auf der Innenwand und die Loggia, deren beide Seiten geöffnet sind – teilen den Raum in ein „Vor“, zur Seite des Betrachters hin, und ein „Hinter“ der Architektur. Hinter den gerahmten Durchblicken vermutet man eine weite Landschaft und ein renaissanceartiger<sup>199</sup> Himmel ist zu sehen. Oben auf der Mauer der Loggia, zur Seite des Platzes, wird die Zeit angezeigt: In der Mitte der Wand hängt eine große Uhr mit römischen Ziffern, die etwa fünf vor drei zeigt. Am unteren Bildrand führen einige flache Stufen entlang der gesamten Architekturfront vom Gebäude zum Platz. Verdunkelt durch einen breiten Schatten steht

---

<sup>199</sup> Der „renaissanceartige“ Eindruck des Himmels ist nicht auf ein genaues Vorbild zurückzuführen. „Renaissanceartig“ ist die grünlich-graue Farbigkeit, die sich aus unterschiedlichen feinen Farbschichten zusammensetzt, eine hellere Unterpartie, die nur durch die knappe Öffnung der Fenster unter dem Bogenlauf wahrzunehmen ist, und die Art wie eine blauere Himmelspartie sich von unten der grün-graue Farbigkeit erscheint. Dieser Himmel erweckt die Erinnerung an manche Himmelseinblicke – häufig auch von einem Fenster gerahmt – in Bildern von Antonello da Messina (ABB. 12), Giovanni Bellini oder Domenico Ghirlandaio. Maurizio Calvesi nennt weitere Einflüsse, wie den Kolorismus von Tiziano, Carpaccio oder Dosso Dossi, vgl. Maurizio CALVESI, *L'arte italiana nel ventesimo secolo*, in: Ausst.-Kat.: *Novecento*, MILANO 2000, S. 19–39, hier S. 24.

hier ein einfacher Brunnen, ein steinernes Rechteck auf Bodenhöhe mit einer plätschernden Fontäne in der Mitte.

In diesem so kompakt strukturierten und schmucklosen Bild mit wenigen Objekten, die die Aufmerksamkeit ablenken können, befinden sich noch drei menschliche Figuren. Vorne links steht eine weiß gekleidete Gestalt im Licht. In ihrer meditativen Haltung mit dem Rücken zum Betrachter wird sie in ihrer stilisierten Form und Haltung zu einer Art wiederkehrender Ikone der Bilder de Chiricos werden.<sup>200</sup> Die zweite, im Profil zu sehen, steht rechts im Schatten der Arkaden. Sie trägt dunkle Kleidung und bewegt sich weiter nach rechts.<sup>201</sup> Schließlich ist die dritte, viel kleinere Figur nur von hinten als dunkle (Oberkörper-)Silhouette zu sehen. Sie befindet sich, oben links im Rechteck der Loggia, in weiterer Ferne und wendet sich jenem Teil der Bildwelt zu, der dem Betrachter verborgen bleibt.

Die Farbigkeit des Bildes spielt sich in der Wiederholung zweier Töne ab: Ein helles, erdiges Braun auf dem Platz und in der Arkade sowie ein dunkles Grün-Blau in den Schattenpartien und oben in der Loggia. Eigentlich sind es zwei in Kontrast stehende Farben, die de Chirico aber nicht immer so einsetzt. Sie nehmen in der Vermischung von Schatten und Boden oder im bräunlichen Schimmer der Backsteine in der Loggia die jeweils andere Farbigkeit auf. Einige Farbpunkte beleben diesen Gesamteindruck und ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Einer der Punkte ist offensichtlich die weiße Figur im Vordergrund, die so hell ist, dass sie sich vom Rest des Bildes abhebt. Die hellen Flächen – wie Teile der Öffnungen auf der Mauer unter dem Gang und die roten Dachziegel – führen eine warme, sehr vertraute Komponente ins Bild ein: Mit der großen Uhr in der Mitte, dem einfachen flachen Dach eines Funktionsbaus, dem horizontalen Verlauf mit dem Bogengang erinnert die Architektur an ein Bahnhofsgebäude.

---

<sup>200</sup> Die Figur, die dem Betrachter die Schulter zuwendet, ist von einem Tuch umhüllt, das an eine antike Tunika erinnert. Sie erscheint schon in einem der ersten metaphysischen Bilder, in *L'énigme de l'oracle* von 1909 (ABB. 4), und ist ein genaues Zitat aus dem böcklinischen Werk *Odysseus und Calypso* von 1883 (ABB. 13). Sie wird häufiger in den Bildern eingesetzt, als Statue oder als kleine menschliche Figur. Geschlechts- und zeitlos verleiht sie dem Bild eine besondere meditative Stimmung. Gleichzeitig kann diese Figur ein im Bild präsenten Alter Ego des Betrachters oder des Malers selbst werden, versunken in die Reflektion vor dem bildlichen Realen.

<sup>201</sup> Diese Art der Figur, die durch die Farbigkeit und die unsicheren Umrisse in der Dunkelheit des Ganges fast verschwindet, sich zudem in Bewegung befindet und zur Seite gedreht ist, ist im Werk de Chiricos singulär.



Licht, Lichteinfall und Zeit bleiben unklar. Sie folgen eher den Kompositionsregeln einer eindrucksvollen Wirkung als einer äußerlichen Kongruenz. Zu den Lichtquellen zählen ein Sonnenuntergang auf der Rückseite des Gebäudes und ein Lichtstrahl von links, der die Ecke des Bildes erleuchtet und die weiße Figur im Vordergrund noch mehr erstrahlen lässt. Die weiße Figur wie auch das Gebäude werfen lange Schatten auf den Boden des Platzes und lassen Abendstimmung entstehen. Wie schon Leopardi, Nietzsche und de Chirico selbst in Texten geschildert haben, erweckt der Zusammenklang aus erdigen Farben, klarer Luft und scharf umrissenen Gegenständen die Assoziation eines Herbstnachmittags, an dem das Licht langsam vergeht. Doch die Uhr zeigt erst fünf Minuten vor drei.

Die Kontrastierung von Licht und Schatten, die in einer scheinbaren Opposition von erdigen und bläulichen Farben weiter getragen wird, findet auch in der Komposition eine Entsprechung. Die sich in der Vertikalen emporstreckenden Arkaden finden im horizontalen Verlauf der Rechtecke in der Loggia ein kompositorisches Gegengewicht. Die totale Ponderation der Elemente verbindet sich mit einer symmetrischen Bildgeometrie. Von den fünf Arkadenbögen befindet sich der dritte genau in der Mitte des Bildes, vor ihm der Brunnen, über ihm die Uhr. Ebenso ausgewogen sieht man oben in der Loggia links und rechts zwei gleichförmige Fenster und ein weiteres Fensterpaar im Arkadengang – links und rechts vom dritten mittleren Bogen –, von dem der gleiche Ausschnitt zu sehen ist.

Das warme Licht und die offensichtliche Ruhe der Szene, keine lauten Geräusche oder Handlungen, erzeugen eine stille meditative Stimmung. Dazu tragen auch die drei in sich oder in die Betrachtung der Bildwelt versunken Figuren bei, die, ohne sich zu berühren, miteinander in Beziehung stehen. Die gegenständliche Leere, die Reduzierung der Elemente und die räumlich so wirkungsmächtige Architektur unterstreichen die Stimmung noch. Jedoch beinhaltet sie ebenso Inkongruenzen und Spannungsfaktoren, die Begriffe wie *Erwartung* und *Geheimnis* in die Bildstimmung einfließen lassen.

So bleibt die Perspektive der dominanten Architektur unklar – der Blick wandert von links zur Mitte nach rechts – und Disproportion und unklare Volumina

(Räumlichkeit) gesellen sich dazu. Das flache Gebäude, das gerade noch gegenwärtig, vertraut und südländisch<sup>202</sup> wirkte, wird nach und nach unglaublicher und zerbrechlicher. Wie tief sind die Arkaden? Wie sind die Fenster unter dem Arkadengang gestaltet? Sollte sich nicht an dieser Stelle der Boden der Loggia befinden? Die dunkle Figur oben in der Loggia verdeutlicht und verstärkt die Tiefenwirkung, doch das führt dazu, dass die Proportionen des Bildes und der Architektur gesprengt werden. So schwindet die Architektur, sie wird plan, schwerelos, ihre Präsenz und ihre Masse reduzieren sich. Vor allem ihre Raumteile und ihr Baukörper schwinden so sehr, dass sie nur Kulisse bleiben. Die weiße Figur im Vordergrund, die sich wie der Betrachter vor der Architektur befindet, vermittelt hingegen ein umgekehrtes Gefühl – Weite, Tiefe und Größe der Architektur ergeben sich aus der Relation mit dieser jetzt kleinen Figur. Die Größenverhältnisse oder Disproportionen wirken überwältigend und unbestimmt zugleich.

Darüber hinaus finden sich weitere Oppositionen, die das Bild strukturieren. Es kann nicht nur ein „Vor“ und „Hinter“ der Architektur, sondern auch ein „Vor“ und „In“ den Schatten festgestellt werden. Im Bild wird diese Grenze deutlich auf dem Boden des Platzes durch die Linie der Schatten definiert. Die Figur vorne scheint noch über das „Hineintreten“ zu sinnieren, während die anderen Figuren bereits zur Architektur und zum Rätsel der Arkaden<sup>203</sup> gehören.

In der Stille wird das ruhige Plätschern des Brunnens mit seiner unendlichen, zirkulären Bewegung fast hörbar. Zwei Ebenen wetten ständig um die Priorität

---

<sup>202</sup> James Thrall Soby führt in seiner Monographie zu de Chirico die Theorie der *Cappella Brancacci* als Vorbild für das Bauwerk in *L'énigme de l'heure* ein. Vgl. James THRALL SOBY, Giorgio de Chirico, NEW YORK 1968. Paolo Baldacci erwähnt auch den Hinweis von Maurizio Fagiolo dell'Arco auf die frappierende Ähnlichkeit der Architektur des Bildes mit einem verschollenen Fresko Böcklins. Wie aber Gerd Ross bewiesen hat, wurde das Fresko Böcklins zerstört und damals nirgendwo abgebildet, so dass de Chirico keine Möglichkeit hatte, das Fresko zu sehen. Baldacci besteht daher weniger auf ein gesichertes Vorbild. Er verweist eher auf die allgemeine Ähnlichkeit solcher Bauten mit Loggien und Arkaden sowie auf die Entwurfsskizzen, die de Chirico während seiner Aufenthalte in Rom und Florenz als eine Art Erinnerung und Studien von Motiven, die verschiedenartig eingesetzt werden konnten, angefertigt hatte. Angesichts der Arbeitsstrategie de Chiricos lässt sich diese letzte Argumentation gut nachvollziehen und vertreten. Vgl. BALDACCIO 1997, S. 121.

<sup>203</sup> De Chirico selbst deklariert, in einem vielzitierten Satz, die Arkade zur höchsten Form des Rätsels: „Rien comme l'énigme de l'Arcade – créée par les romains, de tout ce qui peut être romain. Une rue; un arc: le soleil a une autre expression lorsqu'il baigne de lumière un mur romain, il y a quelque chose en cela de plus mystérieusement plaintif que dans l'architecture française. De moins féroce aussi; l'Arcade romaine est une fatalité; elle a une voix qui parle en énigmes pleines d'une poésie étrangement romaine [...]“. Giorgio DE CHIRICO, *[Testi teorici e lirici]* [1911–15], in: DE CHIRICO 1985, S. 10–30, hier S. 20.

tät. Das Materielle, Solide, Reale steht dem Imaginierten, Flüchtigen, Kulissenhaften und Geheimnisvollen gegenüber, wobei die Qualitäten untereinander austauschbar sind: Die Schatten werden solide, die Architektur schwindet und das Reale ist Kulisse.

Eine weitere Qualität des Bildes gerät bei genauer Betrachtung ins Wanken: die Atmosphäre absoluter Stille. Der festgehaltene Moment scheint auf den Betrachenden so faszinierend und beunruhigend zu wirken, weil der Stillstand unbeständig ist. Auf der einen Seite handelt es sich um einen Moment, der Ewigkeit zu versprechen scheint, auf der anderen führen potentielle Bewegungsfaktoren eine Veränderung der Situation herbei. Das Bild wirkt still, meditativ, aber nicht erstarrt. Der Mann läuft, die Uhr tickt, das Wasser plätschert. Die Oppositionen der Farbflächen, Schatten und Räume durchdringen sich gegenseitig. Transitorische Momente und Zeitfluss führen zu einem zirkulären Rhythmus, der den Eindruck eines andauernden Prozesses, in dem sich verschiedene Metamorphosen manifestieren, entstehen lässt: Das Sonnenlicht wandelt sich zur Dunkelheit des Schattens, die helle Gestalt im Vordergrund zur dunklen oberen Silhouette des Hintergrundes, das Gebäude will nicht enden und nicht anfangen, weil die Arkadenläufe links und rechts angeschnitten sind. Verstärkt wird der Rhythmus durch die Disposition der Figuren, die sich von vorne links zur Mitte rechts und im Hintergrund wieder links durch das Bild schlängeln. Alle Schichten und die unterschiedlichen Tiefen des Bildes sind hiermit besetzt, bis zu einem Punkt, den man nicht überwinden kann und an dem der Prozess in umgekehrter Abfolge wieder von vorne einsetzt.

Auch stilistisch verliert das Bild durch einen Gegensatz seine statische Erscheinung: Zu der strengen minimalistischen und schmucklosen Architektur gesellen sich kleine Schraffuren auf den Wänden, die die strenge Nüchternheit der Fläche auflösen. Die Linien der unregelmäßigen Backsteine, der roten Dachziegel und die sichtbaren Spuren der Pinselstriche ergeben ein Bewegt-Organisches. Die warmen Farben der Fläche und der Malstruktur motivieren ein lebhaftes Betrachten. Diese Wahrnehmung wird durch eine weitere substantielle Ambivalenz unterstützt. Die Linien scheinen, als wären sie mit dem Lineal gezogen. Die Anwendung von Zeicheninstrumenten erweckt zuerst die Erwartung einer

geometrischen Genauigkeit. Formell hingegen trifft sie auf eine erstaunliche Naivität. Sie erinnert an Malbücher für Kinder, bei denen die Figuren innerhalb der Umrisse mit Farben ausgemalt werden. Die Naivität, mit der der einfache Brunnen und das sprudelnde Wasser gemalt sind, die flache Uhr mit den penibel gemalten Uhrzeigern, ohne Volumen und Modellierung, oder die Treppen aus langen geraden Linien ohne Tiefe und perspektivisches Spiel verwundern sogar im Zusammenhang mit der so meditativen und tiefgründigen Stimmung des Bildes.

Eine abschließende Bemerkung betrifft den schwer zu definierenden Begriff des *Unheimlichen*. Hier im Bild handelt es sich noch um ein subtiles unheimliches Gefühl, abgefangen durch Dichotomien, die sich nur nach und nach zeigen. Aber unheimlich ist, dass man beim Betrachten eine erwartungsvolle Spannung wahrnimmt, ohne dass etwas passiert. Unheimlich wirken auch die zwei Figuren vorne und hinten in der Loggia. Sie erinnern, mit dem anachronistischen Blick von heute, an kleine Figuren in Architekturmodellen oder -skizzen. In den Modellen dienen sie als Maßstab, bei de Chirico unter anderem auch, jedoch zeigen sie unterschiedliche Maßstäbe, die in sich widersprüchlich sind. In Modellen und Skizzen wie auch hier im Bild bleiben sie ihrer Umgebung fremd und besitzen die Doppeldeutigkeit von Statuen oder anthropomorphen Gestalten: animiert oder leblos, sich bewegend oder starr, betrachtend oder blind. Fremd und einsam haben die Figuren viel von ihren menschlichen Merkmalen eingebüßt. Ohne Glieder, Gesicht und Identität werden sie in späteren Bildern nur noch Striche und Schatten bleiben und trotzdem immer noch die unheimliche Wirkung einer intensiven Präsenz mittragen.

Elemente wie klare Linien und Umrisse, Spannung und Erwartung, Stille und Prozess, die hier im Bild beschrieben worden sind, rekurren als grundsätzliche Komponenten in vielen Bildern de Chiricos. In *La lassitude de l'infini* von 1912 und *La grande tour* von 1913 steigert de Chirico die Ambivalenz seiner Formen und Inhalte. Die Perspektive wird stärker verzerrt, die Architektur kreiert größere Leerräume, die menschlichen Figuren schrumpfen noch mehr zu Strichen und Schatten. Türme, Statuen, Züge und geometrische Volumina erweitern das Vokabular seiner bewusst in Frage gestellten Wahrnehmung.

### 2.3.2 LA LASSITUDE DE L'INFINI (1912)

In *La lassitude de l'infini* (ABB. 2) zeigt sich der starke Kontrast zwischen Distanzen, zwischen Weite und Nähe, die sich nicht logisch zusammenführen lassen. In einem horizontalen Format hat sich ein Platz geöffnet: Nahe am vorderen Bildrand, in der Mitte des Bildes, liegt die weiße Statue der schlafenden Ariadne<sup>204</sup> auf einem einfachen, niedrigen Sockel. Sie stabilisiert und betont den horizontalen Verlauf des Bildes, während sich hinter ihr die breite Leere des Platzes ausdehnt. Der Boden führt weiter und weiter in die Tiefe hinein bis zur Horizontlinie in der oberen Hälfte des Bildes, bis zu einer niedrigen Mauer aus Backsteinen. Diese versperrt den Blick zum Horizont und wie so oft in der Struktur der frühen metaphysischen Bilder, teilt sie das Bild in zwei Bereiche. Im Bereich hinter der Mauer fährt eine Eisenbahn und stößt eine längere Rauchwolke aus. Rechts, auch noch hinter der Mauer, ist ein heller breiter Turm zu sehen. Die Mauer, der Zug und der Turm belegen einen kleinen Ausschnitt des Bildes und werden, wie Miniaturobjekte ordentlich in ein Szenario eingesetzt, von einem farbigen Himmelspanorama in Grün und Gelb hinterfangen. Eine sich verhängende Sicht und links und rechts die Linien von nüchternen, schmucklosen Arkaden begleiten die rasche Bewegung des Blickes bis zur Mauer. Während rechts die Arkaden mit dem Bildrand abschließen, sieht man links wieder ein kleines Stück Mauer mit Himmel. Zwei winzig kleine schwarze Striche sind in der Mitte des Platzes zu sehen, zwei Menschen, die lange Schatten werfen.

---

<sup>204</sup> In diesem Bild benutzt de Chirico zum ersten Mal die Figur der Ariadne, die er in acht Bildern von 1912 bis Ende 1913 wiederholen wird. Er formte selber ein kleines Modell aus Gips, das er für die Bilder verwendete. Man erkennt in der Statue die Gestalt der Ariadne aufgrund ihrer Pose: Sie liegt, sie wartet oder sie schläft, den Kopf an den Arm geschmiegt, das Knie leicht gebogen, den Körper in ein Tuch eingehüllt. Über die Interpretation der Figur der Ariadne schreibt Baldacci: „Tutta la simbologia dechirichiana di Arianna si fonda su Nietzsche e sul capovolgimento del significato tradizionale del mito. O meglio, sulla sua scelta della seconda parte del mito. Vi è infatti un'Arianna prima di Dioniso e un'Arianna dopo Dioniso. La prima simboleggia la vittoria riportata dalla logica, la seconda la scoperta dell'inconscio e il ritorno nel labirinto. [...] L'Arianna di Nietzsche e di de Chirico è quella abbandonata da Teseo, in attesa di Dioniso; è l'anima pronta ad affrontare il labirinto, che filosoficamente rifiuta gli aspetti tradizionali della conoscenza.“ BALDACCIO 1997, S. 138, Ü.d.V.: „De Chiricos Symbolik der Ariadne basiert auf Nietzsche und auf der Umkehrung der traditionellen Bedeutung des Mythos, oder besser gesagt, auf seiner Entscheidung für den zweiten Teil des Mythos. Es gibt tatsächlich eine Ariadne vor und eine Ariadne nach Dionysus. Die erste symbolisiert den Sieg über die Logik, die zweite die Entdeckung des Unbewussten und die Rückkehr in das Labyrinth. [...] Die Ariadne von Nietzsche und de Chirico ist die, die von Theseus verlassen worden ist und die auf Dionysos wartet. Sie ist die Seele, die bereit ist, dem Labyrinth entgegenzutreten und die, philosophisch, die traditionellen Aspekte des Wissens ablehnt.“

Wie im zuvor beschriebenen Bild *L'énigme de l'heure* erreicht de Chirico mit nur wenigen Elementen eine starke Bildwirkung, die von Oppositionen und Spannungen begleitet wird, die hier noch stärker ausgeprägt werden.

Die kulissenhafte Wirkung der Architektur und der Komposition insgesamt wird von einem sehr niedrigen Betrachterstandpunkt unterstützt. Der Blick gleitet über den ansteigenden Boden, links und rechts versperren die Arkaden die Sicht. Der Bühnencharakter des Gemäldes wird durch die Arkadenläufe, ihre schmale Form, die klaren Umrisse, die strengen geometrischen Linien und den insgesamt stilisierten Eindruck dieser nicht wirklich begehbaren Architektur, getragen. Sogar die kleine Mauer in der rechten Bildhälfte fügt der geometrischen Struktur und der Räumlichkeit der Arkade einen irrationalen Moment hinzu.

In der Struktur des Bildes sind wieder Symmetrie, Oppositionen und Disproportionen die funktionalen Elemente, die erwartungsvolle Spannung und eine fast bedrohliche Atmosphäre in dieser sonst trägen Landschaft erzeugen.

Die Landschaft scheint durch die ausgedehnten gelben und hellen Flächen lichtdurchflutet. Desto kontrastreicher wirken die blauen und schwarzen Schatten dazu. Sie vermitteln eine starke *Suspense*, die an die Wirkung einer Szene aus einem Film Noir<sup>205</sup> erinnert.

Die Figur der Ariadne, besonders groß im Vordergrund, ist das einzige Objekt, das plastisch ausgearbeitet ist. Schatten und Licht formen Arme, Beine und Brüste, die von einem weichen Stoff bedeckt werden. Die intime Pose dieser steinernen Figur, ihr organisches, bewegtes Aussehen wird von der kargen, leeren und geradlinigen Umgebung überhaupt erst hervorgebracht. Ihre Pose enthält sogar etwas Laszives, ihr Schlafzustand bleibt von der strengen, gegenständlichen Geradlinigkeit ihrer Umgebung unberührt. Nur die Rauchwolke im

---

<sup>205</sup> Diese Verbindung zu der Ästhetik des *Film Noir* taucht sporadisch in einigen Artikeln auf, die sich mit seiner Wirkung und seinem Stil auseinandersetzen, vgl. Geoff MAYER/Brian McDONNEL, Encyclopedia of film noir, WESTPORT, CONN. [u.a.] 2007, S. 95, [URL: <http://www.port-magazine.com/film/why-i-love-night-and-the-city-1950>.] (Stand: 02.10.14) Interessanterweise zeigen einige stilistische Merkmale des *Film Noir* Strukturen und Strategien, die man bisher auch für (einige) Bilder de Chiricos betrachten konnte: „Im Film Noir blendet uns das Kunstlicht und es liegen Räume in undurchdringlichem Schatten. Formen verschwimmen, Konturen treten überscharf hervor. Das Auge des Zuschauers erkennt die Alltagswelt nicht wieder und taucht ein in die Gegenwelt des Film Noirs. Allerorts haben die Perspektiven und Blickwinkel sich verschoben. Die Kamera im Film Noir sieht, wie der Alltagsmensch zu sehen nicht gewöhnt ist“ [URL: <http://der-film-noir.de/v1/node/5>] (Stand: 02. 10. 14) Vgl. auch „visueller Stil“ in: [URL: [http://de.wikipedia.org/wiki/Film\\_noir](http://de.wikipedia.org/wiki/Film_noir)] (Stand: 02. 10.14).

Hintergrund bildet zu ihrem gewundenen Körper eine angedeutete Parallele. Sonst beherrschen scharfe Übergänge und Kanten das Bild, denn die Schatten der Arkaden sowie der Sockel der Statuen haben nichts Diffuses an sich.

Die Farbkontraste zwischen dem warmtonigen Gelb des Platzes und dem kalten Weiß und Blau der Bogengänge erzeugen – neben einem Spannungscontrast – die bühnenhafte Wirkung eines Spotlights. Wie auf einer Theaterbühne werden durch Licht und Farbe strahlende und verborgene Partien kreiert. Zur Weite des Platzes, leer und breit, gesellt sich eine Architektur, die im Vergleich zu den menschlichen Strichen in der Mitte des Platzes bedrohlich übergroß wirkt – und plötzlich wird die Offenheit des Platzes zur Enge. Auch die Stille und Isolation des Ortes stehen im Kontrast zu der dynamischen Bewegung des Zuges und der Perspektive und einer eher beängstigenden Wirkung von Licht und Schatten. So führen Enge und Weite, eine Verlorenheit in der Disproportion und die Linienführung dazu, dass sich trotz der angeblichen Aufgeräumtheit und Klarheit der Szene bei ihrer Betrachtung eine gewisse Desorientierung einstellt.

Zusammen mit dem Kontrast zwischen dem Körper der Ariadne und der doch so körperlosen und kulissenhaften Wirkung der restlichen Bildelemente gehen weitere Beobachtungen einher. Die Naivität der Malweise de Chiricos ist hier genauso präsent wie in *L'énigme de l'heure*, und auch sie unterstützt die flache Wirkung der Gegenstände und der Architektur. Es fehlt nicht an technischen Stilmitteln, die die plastische Wirkung auf die Leinwand transportieren sollen. Die Tiefenwirkung und das *Sfumato*<sup>206</sup> der Schatten sind Elemente, die de Chirico bewusst anwendet, sogar betont, ihre Wirkung geht aber über die Erstellung eines tiefenräumlichen Gemäldes hinaus:

„De Chiricos Gegenstände bilden allerdings eine höchst eigentümliche Welt ohne taktile oder atmosphärische Schwere, in der es nur Wände, aber keine Mauer, nur Hüllen und Schalen, kernlose Puppen, Türme, Fabrikschlote,

---

<sup>206</sup> Schraffuren und *Sfumato* sind weniger deutlich hervorgehoben als das Spiel mit Perspektive oder mit Schatten. Trotzdem sind es gerade die konkaven Formen, und insbesondere die Türme, bei denen de Chirico versucht, mit kleinen Pinselstrichen und Schraffuren die Wirkung räumlicher Ausformung zu erzeugen. In der malerischen Ausführung des Himmels ist dann eine Art *Sfumato* zu betrachten, erzeugt durch kleine, hellere und sehr deutliche Pinselstriche. An diesen Details wird die Naivität der Malweise, aber genauso die Materialität der Farbe und des Pinselduktus besonders deutlich.

Schnittmuster und andere Hohlformen, aber keine vollen Körper und Stoffe gibt.“<sup>207</sup>

Ralph Ubl nennt diese Eigenschaft der Körperlosigkeit der Gegenstände in den Bildern de Chiricos *Exkarnation*<sup>208</sup> und weist weiter auf eine erstaunliche Wirkung der Schatten und Linien hin, die er als eine Technik des Knickens beschreibt.<sup>209</sup> Tatsächlich wirken die Schatten, aber auch die Architektur wie eine auf- und ausklappbare Konstruktion und ihre Flexibilität wirkt bedrohlicher als ein statisches Volumen.

In *La lassitude de l'infini* ist der Schatten noch an ein Objekt gebunden, wenn auch die Lichtführung inkongruent erscheint. Die Präsenz des Schattens und seine Wirkung sind aber vom Objekt selbst losgebunden. Er hat eine Identität an sich und ist nicht Bestätigung der Solidität und des Körpers eines Gegenstandes. Auch das unheimliche Gefühl, das bereits den Betrachter von *L'énigme de l'heure* begleitet hatte, stellt sich bei diesem Bild ein. Eine bewusst erzeugte Erwartung, eine Lebendigkeit der steinernen Plastik, deren Schlaf ein Erwachen suggeriert, und die dramatische Monumentalität der Arkaden zeigen sich sogar noch extremer als in anderen Bildern de Chiricos.

1913, im Jahr darauf, wird ein anderes Format und Motiv die Leinwand bestimmen. Der Turm, schon immer präsent im Motivvokabular de Chiricos, aber bisher klein und gedrängt auf der Horizontlinie, wird jetzt Protagonist einer Reihe von eindrucksvollen Bildern.

### 2.3.3 LA GRANDE TOUR (1913)

Das Bild *La grande tour* (ABB. 3) hat eine neue, ungewohnte Ausrichtung, denn es dominiert nicht mehr die strenge Horizontale der Arkaden oder der Mauer, sondern die Vertikale des Turmes. Konsequenterweise tritt auch der wolkenlose Himmel hervor, der in den bisherigen Bildern auf einen schmalen Streifen redu-

---

<sup>207</sup> Ralf UBL, *Giorgio de Chirico. Exkarnation und Filiation der Malerei*, in: Johannes ENDRES (Hrsg.) *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, MÜNCHEN 2005, S. 385–416, hier S. 387.

<sup>208</sup> Vgl. UBL 2005.

<sup>209</sup> Ubl setzt diese Technik allerdings in Zusammenhang mit dem Kubismus und der Malerei Picassos. Da de Chirico um 1912 in Paris ist, analysiert Ubl eher die Bilder ab 1913. Die Idee einer „Poetik des Auffaltens oder -Klappens“ und vor allem die Körperlosigkeit, auf die sich Ubl bezieht, scheint mir aber auch auf dieses Bild von 1912 übertragbar und – auch in Opposition zum Körper der Ariadne – wirkungsvoll eingesetzt.



ziert blieb. Er fungiert als blau-grüner Hintergrund für den weißen Turm, der in seiner Höhe fast die ganze Leinwand besetzt.

Im Vordergrund befindet sich eine schräge Ebene, wieder eine bühnenartige Konstruktion, die nicht mehr wirklich an einen Stadtplatz erinnert, sondern als Schauplatz an eine Arena, die von einer alles umringenden Holzpalisade eingegrenzt wird. Ein schräger, breiter Schatten verdunkelt ihre rechte Ecke, doch es gibt keinen Hinweis zu dem vermeintlichen Gegenstand, der zu diesem Schatten gehört. Mitten in diesem Raum stehen zwei schwarze, in Relation zum Turm unwahrscheinlich kleine Silhouetten. Die zwei strichartigen Gestalten gemahnen an die erste böcklinische Figur.<sup>210</sup> Wie schon in *L'enigme de l'heure* und *La lassitude de l'infini* gestaltet de Chirico die Figuren ohne Glieder und Gesicht, umhüllt, in sich gekehrt, ohne eine spezifische Identität. Hier stehen ihre langen und schmalen Schatten parallel zueinander und bilden zwei diagonale Linien auf der Fläche. Sie berühren sich nicht, ein wenig Distanz ist zwischen ihnen. Ihre Disproportion zur Größe des Turmes, zur Weite des Platzes und sogar zur Höhe der Holzpalisade ist im Vergleich zu anderen Bildern noch gesteigert. Der Betrachter richtet durch die nach vorne gekippte Ebene seinen Blick nach oben. Wie so oft bleibt die Perspektive des Bildes jedoch widersprüchlich: Man betrachtet den Turm von unten nach oben, wie auch die Neigung der vorderen Ebene den Blick nach oben lenkt, und man schaut gleichzeitig von oben herab auf den Vorplatz mit Figuren und Palisade. In der Konfrontation dieser zwei Blickwinkel entsteht eine ungewöhnliche Spannung.

Hinter der Palisade erhebt sich ein heller in fünf Stockwerke gegliederter Turm. Eine rote Kuppel mit farbigen Fähnchen, die im Wind flattern, schließt den Turm ab. Seine Struktur wiederholt die Form zwei bekannter Rundtempel, die de Chirico in Rom hatte betrachten können.<sup>211</sup> Im Erdgeschoss mit der breiten Basis umringt eine Säulenfolge die schmucklosen und durchgehend geschlossenen Wände und sie stützt das schmale Ziegeldach. Die gleiche Struktur wiederholt sich niedriger im dritten und fünften Stockwerk. Darüber folgt eine runde Kon-

---

<sup>210</sup> Vgl. Anm. 40.

<sup>211</sup> *La grande tour*: „Derivata dalla combinazione del tempio di Vesta e del Mausoleo di Cecilia Metella [...]“ BALDACCIO 1997, S. 170, Ü.d.V.: [dessen Form] auf der Zusammenstellung des Tempels von Vesta und des Mausoleums von Cecilia Metella beruht [...].“

struktion ohne Säulen. Sie erinnert an die Gliederung anderer Türme in den Gemälden de Chiricos, wie z.B. in *La lassitude de l'infini*, und sie zeigt eine Tür und zwei Fenster, klein, einfach, ohne Ornamente, offen, aber verdunkelt, so dass sie keinen Einblick ins Innere des Gebäudes gewähren.

Schattengebung, Pinselführung sowie kleine Schraffuren an den Mauerwänden – dazu der ovale Verlauf der schmalen roten Ziegeldächer – betonen das runde Volumen des Turmes, aber mit einer entwaffnenden Schlichtheit. Auch hier erstaunt die naive Malweise im Kontrast zur fast hieratischen Wirkung des Turmes. Nichts ist akademisch, technisch vollendet gemalt und trotzdem ist das Gemälde reich an klassischen Bezügen.

Die Schatten der Säulen und Dachziegel nehmen dem Turm so viel von seiner Bausubstanz, dass die Stützfunktion der hinteren Mauer zu verschwinden droht. Man blickt direkt und ohne Sichteinschränkungen auf diesen hellen Bau, majestätisch und einfach zugleich, dessen Ausdehnung und Funktion rätselhaft bleiben. Nichts weist auf den Ort hin, an dem sich dieser Turm erhebt. Keine Landschaft, Häuser oder Hügel sind im Hintergrund zu sehen, der Blick zum Horizont ist vollkommen versperrt. Der Turm beansprucht für sich fast den ganzen Raum des Bildes. Seine Einsamkeit und Höhe wird durch den Himmel betont und durch den Wind gelangt Bewegung und Offenheit in das Bild hinein. Groß, einfach und basal gemalt, mit einer sich wiederholenden Fassadengliederung, schwebt der Turm vor einem grünen Himmel, der zum Horizont heller wird, in einem Zustand alternierend aus Massivität und Kulissenhaftigkeit. Er stellt zu den Figuren auf einer erdigen warmen und abgeschlossenen Fläche aber von einem unklaren Schatten bedroht eine klare Opposition dar. So himmelwärts strebend der Turm sich in die Höhe schraubt, so geschlossen, fast gefangen wirken die beiden Figuren auf der Fläche. Dennoch scheinen sie verloren in dieser eingegrenzten Leere und der Turm dahinter wird zur Festung, rund, in sich geschlossen und unerreichbar. Auch in *La grande tour* von 1913 erhält die Architektur größere Bedeutung und der Kontrast zwischen Licht- und Schattenpartien neben konkaven und konvexen Volumina wird stärker hervorgebracht. Die schlanken Formen der Säulen, die die Leere zur Wand hin betonen, und die blockhafte Wirkung des mittleren Teils des Turmes halten sich im kompositori-

schen Gleichgewicht: Der Gang unter den Säulen bietet keinen Eingang und keine Fenster, die breitere Mauer darüber einen wenig wahrscheinlichen, aber immerhin vorhandenen Zugang zum Inneren des Turmes.

Das Licht ist wieder das eines Herbstnachmittags, klar und präzise. Durch gerade Linien und schwarze Umrisse erhält das Bild eine gewisse Schärfe. Das Spiel des Knickens und Zusammenklappens, ein Effekt, der schon in der Beschreibung von *La lassitude de l'infini* zu betrachten war, wiederholt sich hier. Augenscheinlich wird dies vor allem bei der vorderen Fläche mit den Schatten und der Palisade, da ihre Linien eine Bühne bilden, die wie eine Pappschachtel ohne Volumen wirkt. Denkt man diese umgrenzte Fläche als dünnwandige Schachtel, als plötzlich klein gewordenen, bewegliches Objekt, spielt man mit dem Gedanken von zwei auch in der Distanz weit getrennten Räumen: Die vordere Fläche rückt ganz nah zum Betrachter hin, befindet sich auf Augenhöhe, während weit dahinter der Turm aufragt. Die zwei kleinen Figuren verbieten die Möglichkeit, sich in diese Perspektive zu vertiefen und verbinden trotz ihrer Disproportion die zwei Ebenen zu einem Bildraum. Die Isolierung und Schräge der vorderen Fläche und die Größe und Höhe des Turmes stärken sich also in gewisser Weise auch gegenseitig.

In der Unbestimmtheit des leeren Himmels erzeugt dieser schwebende, riesige und mit flatternden Fahnen besetzte Turm das Echo des *immenso* und *infinito*:

„Il tema dell'infinito ci rimanda da un lato alla poetica di Leopardi, ben nota a de Chirico, e dall'altro a Nietzsche. In Leopardi questo termine non riveste soltanto il significato di immenso, ma anche e soprattutto quello di indeterminato, indefinito, vago, ed è spesso associato all'immagine della torre isolata nello spazio.“<sup>212</sup>

In diesem Fall bleibt der Turm wirklich in einem nicht weiter definierbaren Raum isoliert. Eine Holzpalisade und einen rechteckigen Schatten ohne Herkunft auf einem Platz mit Türmen hatte de Chirico schon in seinem Gemälde *L'après-midi d'Ariane* (1913) (ABB. 14) gemalt, aber in *La grande tour* sind die Relationen zwischen Klein und Groß, die Verzerrung der Perspektive und die

---

<sup>212</sup> BALDACCIO 1997, S. 145, Ü.d.V.: „Das Thema des Unendlichen führt auf der einer Seite zur Poetik Leopardis zurück, die de Chirico gut kannte, und auf der anderen zu Nietzsche. Bei Leopardi hat dieser Begriff nicht nur die Bedeutung von unermesslich, sondern vor allem auch von unbestimmt, undefiniert und vage und er wird oft mit dem Bild des einsamen Turmes in der Landschaft assoziiert.“

Konzentration auf die wenigen Elemente des Bildes noch gesteigert. Dennoch treten auch hier die Oppositionen in einen inneren Zusammenhang.

Fremd und vertraut, endlich und unendlich treffen in diesem Bild wieder zusammen. Ihre Gleichzeitigkeit erzeugt das schleichende Gefühl, dass etwas passieren wird. Die Erwartung des Betrachters im Sinne eines spannungsvollen Wartens ist einerseits begleitet von einem unheimlichen Empfinden, andererseits wirkt die Rätselhaftigkeit auch faszinierend und anziehend. Das Sehen ist verschärft, die Sinne alarmiert und viele Bildkomponenten regen in ihrer Unbestimmtheit die Imagination des Betrachters an.

In diesem Bild – und das gilt auch für die zuvor beschriebenen Bilder – ist die majestätische Präsenz der Architektur einfach, aber wirkungsvoll eingesetzt. Es zeigt sich eine innere Kongruenz des Bildes: Trotz der unlogischen Konstruktion, des fehlenden Bodens, der Zusammenfügung unterschiedlicher Ebenen und der ins Extreme gebrachten Disproportionen beziehen sich die Linien, Farben und Motive aufeinander und bleiben rätselhaft ohne absurd zu wirken.

## 2.4 VERTIEFENDE BILDANALYSE: STRUKTUREN UND STRATEGIEN

„Nulla è mai semplice di quello che riguarda de Chirico: non bisogna mai dimenticarlo.“

G. Briganti<sup>213</sup>

Aus den Bildbeschreibungen von *L'énigme de l'heure*, *La lassitude de l'infini* und *La grande tour* sind wichtige Aspekte hervorgegangen, denen im Folgenden nachgegangen wird. Die Bildanalyse wird dabei vor allem auf das *Sehen als Prozess* und auf die Bedeutung und Rolle des scheinbaren Gegensatzpaares *Sichtbares/Unsichtbares* eingehen. Unter den Stichworten *Opposition*, *Betrachtung*, *Architektur/Raum*, *Perspektive* und *Unheimliches* werden wiederkehrende Strukturen und Strategien untersucht, deren besondere Intensität und Wirkung in den Beschreibungen hervorgehoben werden konnte. Darüber hinaus geht es in diesem Zusammenhang um Fragen nach der Bedeutung der *Krise der Repräsentation* und wie bei de Chirico *Wahrnehmung* verstanden, hinterfragt oder bewusster reflektiert wird.

### 2.4.1 SEHVERWIRRUNG UND INSTABILITÄT DURCH OPPOSITIONEN

Die Oppositionen, die in den Beschreibungen der Bilder angesprochen worden sind, berühren unterschiedliche Bereiche. Es gibt zunächst Oppositionen in den Architekturformen. In den Gemälden erscheinen konvexe und konkave Flächen, rechteckige, horizontale Fenster neben vertikalen, runden Arkaden, die immer zu einem Gleichgewicht führen und trotzdem jeweils stark genug sind, um sich als einzelne Elemente bemerkbar zu machen. Es geht bildgestalterisch nicht um eine dann doch gewollte Harmonie der Formen, sondern um oppositionelle Aspekte, die gleichzeitig, ohne die eigene Kraft einzubüßen, zum Ausdruck kommen. Ähnlich verhält es sich mit den Farben. Die Kälte des strahlenden Weiß und die

---

<sup>213</sup> Giuliano BRIGANTI, *Giorgio de Chirico* [1988], in: Ders., *Il viaggiatore disincantato*, TORINO 1991, S. 159–162, hier S. 161, Ü.d.V.: „Nichts, was de Chirico betrifft, ist jemals einfach: Man sollte das nie vergessen.“

Wärme der Ockergründe sowie das Licht, das sich zwischen klarer Sonne und undefinierten Schattenschlägen zeigt, kontrastieren.

Starke Oppositionen bilden sich auch durch die Nähe der massiven architektonischen Elemente auf der einen Seite und durch die Weite des perspektivischen Fluchtpunkts oder die Zuspitzung des Verhältnisses von Groß und Klein auf der anderen.

Viele Gegensätze lassen sich jedoch relativieren: Was groß, stabil und unbeweglich war, wird zu einer schmalen Fläche, die sich in Wind und Luft verliert. Die einzelne Stärke der Bildelemente ist nicht zurückgenommen, aber ihre „Verwandlung“ oder Zusammenführung in Gegensätze erlaubt eine gewisse Spannung der Elemente, ohne zu scharfe, starre oder blockierende Kontraste zu verursachen.

Dieses, je nach Perspektive, stabile und instabile Gleichgewicht betrifft auch andere Oppositionen. So begleitet eine vertraute und zugleich fremde Wirkung die Betrachtung. Vertraut scheinen manche, fast simplifizierte architektonische Formen wie Arkaden und Türme, die auf einen gemeinsamen Nenner der jeweiligen Struktur reduziert als eine Art Urtyp eine große Evokationskraft besitzen. Genauso vertraut wirken Plätze, Statuen, Brunnen und Mauern, Elemente des Bildes, die zu einer Stadtansicht gehören. Fremd hingegen wirkt ihre übertriebene Wirkung, erzeugt unter anderem durch die Zusammenfügung von unterschiedlichen Ansichten und unmöglichen Perspektiven, von klaren Linien, aber unbestimmten Volumina. Die Relativität der Bedeutung und die Umkehrung mancher Zusammenhänge bewirken eine Instabilität. Auch die Symbolik, der Rekurs auf Archetypen und die topographischen Verweise gelangen nicht zu einer endgültigen Aussage. So oszilliert stets die gesamte Bildwirkung: Auf der einen Seite zeigt sich eine klar erkennbare, definierte Landschaft von meditativer Stille. Auf der anderen Seite, in angeblichem Kontrast dazu, steht die gewollte Bewegung und gespannte Erwartung, begleitet von einer komplexen Serie von intellektuellen Zusammenhängen und sehr sinnlichen visuellen Effekten. Das Bild also bleibt, sowohl thematisch als auch in seiner Struktur, im Prozess, stiftet Zirkularität und wirft Fragen auf:

„The result was an effect unknown to the art of the previous century: a new relationship between the unconscious and reason, between sense and non-sense, which were no longer defined as opposites, but as counterpoints, as two faces of the same coin.“<sup>214</sup>

Das Neue liegt somit in einer generativen Kraft der Oppositionen, die sich nicht mehr als getrennte, sondern als verschiedene, aber miteinander verbundene Elemente verstehen. Sie stiften einen Zusammenhalt, der immer in Bewegung bleibt und der sich nicht über konventionelle Wahrnehmungsmuster fassen lässt.

#### 2.4.2 DIE BETRACHTUNG BEWUSST MACHEN

Die Konzentration auf ein reduziertes Vokabular, auf wenige Formen und Formwiederholungen, die Auseinandersetzung mit einer scheinbaren Stille und Ruhe, in die sich eine beunruhigende Erwartung einschleicht, führen zu dem, was de Chirico eine „bewohnte Tiefe“ nennt:

„L’opera d’arte metafisica è quanto all’aspetto serena; dà però l’impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, oltre quelli già palesi, debbano subentrare sul quadrato della tela. Tale è il sintomo rivelatore della *profondità abitata*.“<sup>215</sup>

Diese Erwartungshaltung führte wiederum in allen drei Bildern, *L’énigme de l’heure*, *La lassitude de l’infini* und *La grande tour*, zu einem besonderen Sehen, einem *Betrachten*.

Ob die Motive Städte, Plätze oder Türme wiedergibt, nie handelt es sich um ein Sehen *en passant*, um eine Situation, in der man sich als Betrachtender auf „zufällige“, naturalistische und ästhetisch-platzierte Details vertiefen könnte. In diesen drei Bildern handelt es sich immer um ein frontales Gegenüber zum Bild und um ein Sehen, das als „genau“ und „prüfend“ konnotiert wird. Die selbstverständliche frontale Position des Betrachtenden vor dem Bild wird plötzlich bewusst wahrgenommen, aber auch nach und nach hinterfragt. Vor allem wird der Moment der Betrachtung bewusst – nicht nur der betrachtende Blick der Ver-

---

<sup>214</sup> Paolo BALDACCI, *De Chirico and Savinio: The Theory and Iconography of Metaphysical Painting*, in: Emily BRAUN (Hrsg.), *Italian Art in the 20th century. Painting and sculpture 1900-1988*, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 1989, S. 61–70, hier S. 62.

<sup>215</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Sull’arte metafisica* [1918–22], in: DE CHIRICO 1985, S. 86, Ü.d.V.: „Das metaphysische Kunstwerk ist vom Aussehen her heiter, gibt aber den Eindruck wieder, dass in dieser Heiterkeit etwas noch passieren soll und dass sich andere Zeichen zusätzlich zu denen, die schon auf der rechteckigen Leinwand zu sehen sind, dazugesellen sollen. Dieses ist das offenbarende Symptom einer *bewohnten Tiefe*.“

fasserin dieser Arbeit und desjenigen, der das Museum oder die Ausstellung besucht, sondern auch des Malers selbst. Dieser unerwartete Eindruck entsteht motivisch durch den deutlichen Bezug auf vielfältige, für den Maler persönliche, aber rätselhafte, subtil wirkende Zusammenhänge zwischen den dargestellten Dingen. Aber nicht nur: Auch die Eigenschaften von Prozess, Rätsel und Perspektivenwechsel, die das Spiel der Oppositionen deutlich herausstellte, betonten nicht das Endgültige des Bildes, sondern zeigen den betrachtenden Künstler vor einem Unvollständigen und Unbestimmten des Sichtbaren, vor einer Entfremdung, über die er selber staunt und die er im Bild realisiert.

Die scheinbare Stille, das vertraut wirkende Vokabular einer als realistisch erkennbaren Umgebung und die dadurch motivierte Suche nach Zusammenhängen unterstreichen einen Prozess, der sich sowieso als erstes bei der Wahrnehmung von Dingen einschaltet: „Das erste, das, was wir zunächst wahrnehmen, sind nicht nebeneinandergestellte Einzelteile, sondern Zusammenhänge.“<sup>216</sup> Diese Funktionsweise der Wahrnehmung und unterschiedliche kompositorische und motivische Strategien hatten in de Chiricos Bildern persönliche Erinnerung – beispielsweise an den Vater oder Orte der Kindheit – wachgerufen. Eine Erinnerung und Vielfältigkeit der Assoziationen, die aber nicht in einer finalen Deutung mündet, sondern den Betrachtenden immer wieder verunsichert und vor Rätsel stellt. Die vielen Assoziationen unterstreichen zudem die Komponente des Unabgeschlossenen und Vagen und gleichzeitig – wieder mit einer starken Verbindung zur Poetik Leopardis – steigern sie die Intensität des Sehens:

„Auch die Landschaft wie jedes andere Objekt der Aufmerksamkeit scheint eine intensive Gegenwart zu gewinnen, wenn sie, sei es objektiv oder subjektiv, mit Erinnerung durchfärbt ist.“<sup>217</sup>

Erinnerung und Betrachten scheinen also eng verbunden, wie auch für Leopardi Erinnerung, Poesie und Unbestimmtes miteinander verwoben sind:

„Un oggetto qualunque, p. e. un luogo, un sito, una campagna, p. bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla. [...] il poetico, in

---

<sup>216</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Kino und die neue Psychologie* (1947), in: Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. von Christian BERMES, HAMBURG 2003, S. 29–46, hier S. 29.

<sup>217</sup> Nachwort von Karlheinz STIERLE in: Giacomo LEOPARDI, *Gesänge/Dialoge/Zibaldone*, DÜSSELDORF 1998, S. 871–896, hier S. 880.



uno o in altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago.“<sup>218</sup>

Dieses Unbestimmte hat aber nichts mit einem Verschwommenen, Versteckten zu tun. Im Gegenteil: Die deutlichen Umrisse, die geraden Linien, das klare Licht verleihen de Chiricos Bildern ein bestimmtes Aussehen, fernab von Unschärfe und sentimentaler Wirkung. Auch die Aktivierung der Erinnerung durch ein vertrautes Motivvokabular hat nicht die Konnotation eines verträumten „in Erinnerung schwelgen“. De Chirico folgt einer selbst auferlegten Regel: „non liquefare, non abbujaire (sic), non sfumare.“<sup>219</sup> In den Bildern dominieren daher nicht die Natur, ein bestimmter Ort oder eine Geschichte:

„[...] è la stessa tranquilla ed insensata bellezza della materia che mi appare ‚metafisica‘ e tanto più metafisici mi appaiono quegli oggetti che per chiarezza di colore ed esattezza di misure sono agli antipodi di ogni confusione ed ogni nebulosità.“<sup>220</sup>

Es verwundert bei diesen so artifiziell geschaffenen Situationen nicht, dass Komposition und Bildrealisierung im Atelier stattfinden. Das Bild ist konstruiert und muss nicht der tatsächlichen Realität eines existierenden Ortes folgen. Auch die menschlichen Gestalten werden zu simplen Strichen und räumlichen Elementen; sie sind nicht der Zeit untergeordnet. Dennoch liegt die Faszination der Bilder in ihrer Betrachtung, in diesem bestimmten Moment, in dem die Dinge in ihrer konventionellen Erscheinung verunsichert werden und ihre Konstitution bewusster und fraglicher wird.

Die Wichtigkeit der visuellen Erfahrung ist im Grunde unabhängig von der Tatsache, ob der Künstler im Atelier oder vor dem Motiv gemalt hat. De Chirico beschreibt den Moment, in dem das Bild entsteht und stilisiert ihn – wie bei der

---

<sup>218</sup> „Un oggetto qualunque p.e. un luogo, un sito, una campagna, p.bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica [...] e il poetico, in uno o in un altro modo, si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago.“ [Zib.4426], Ü.d.V.: „Irgendein Objekt, zum Beispiel ein Ort, eine Gegend, eine Landschaft, so schön sie sein mag, wenn sie nicht eine Erinnerung wecken, so ist ihr Anblick nicht poetisch. [...] das Poetische, findet sich immer nur in der einen oder anderen Weise in der Ferne, im Unbestimmten, im Unbegrenzten.“

<sup>219</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Arte metafisica e scienze occulte* [1918–19], in: DE CHIRICO 1985, S. 62–65, hier S.65, Ü.d.V.: „Nicht verflüssigen, nicht verdunkeln, nicht schattieren.“

<sup>220</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Noi metafisici ...* [1918–19], in: DE CHIRICO 1985, S. 70, Ü.d.V.: „[...] es ist eben die ruhige und unsinnige Schönheit der Materie, die mir ‚metaphysisch‘ erscheint, und noch metaphysischer erscheinen mir die Objekte, die in der Klarheit der Farbe und Genauigkeit der Maße die Antipoden jeder Verworrenheit und Unklarheit sind.“

Beschreibung der Entstehung von *L'enigme d'un après midi d'automne*<sup>221</sup> (ABB. 5) – zu einer besonderen, fast krankhaften Sensibilität, ein Ergriffensein. Diese Ergriffenheit hat Merleau-Ponty in Hinblick auf Cézanne als *magische Theorie des Sehens* bezeichnet, sie aber darüber hinaus auch auf die Tätigkeit des Malens übertragen:

„Wer auch immer der Maler sei, während er malt, praktiziert er eine magische Theorie des Sehens. Er muß zugeben, daß die Dinge in ihn übergehen oder daß, [...] der Geist ihm aus den Augen tritt, um sich unter den Dingen zu ergehen, da er ja unaufhörlich sein hellseherisches Tun nach ihnen ausrichtet. (Daran ändert sich nichts, wenn der Maler nicht nach dem Motiv malt: Er malt auf jeden Fall, weil er gesehen hat, weil ihm die Welt, zumindest einmal, die Chiffren des Sichtbaren eingraviert hat.)“<sup>222</sup>

Dass die vorliegende Betrachtung der Bilder de Chiricos Unbestimmtes aufgedeckt hat, kann dazu verleiten, den Begriff des Traumes für das Beschreiben der intensiven, aber rätselhaften Bilder zu Hilfe zu nehmen. Tatsächlich scheint die träumerische Dimension jene Unsicherheit, die die Bilder verursachen, zu erfassen und vage genug, um die Schwierigkeit des Undefinierten zu umgehen. Träume vermögen die Auflösung von festen Assoziationen, besitzen die Freiheit, neue Zusammenhänge zu schaffen und Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu vermischen.

Dennoch beginnen die Bilder de Chiricos immer mit dem Realen: Realismus und Imagination sind so bewusst und gekonnt eingesetzt, dass man sich fragt, ob ein Traum nicht unruhiger oder unbeständiger sein müsse.<sup>223</sup> Imagination und Logik,

---

<sup>221</sup> „Par un clair après-midi d'automne j'étais assis sur un banc au milieu de la Piazza Santa Croce à Florence. [...] Je venais de sortir d'une longue et douloureuse maladie intestinale et me trouvais dans un état de sensibilité presque morbide. [...] J'eus alors l'impression étrange que je voyais toutes les choses pour la première fois. Et la composition de mon tableau me vint à l'esprit; et chaque fois que je regarde cette peinture je revis ce moment: le moment pourtant est une énigme pour moi, car il est inexplicable. J'aime appeler aussi l'œuvre qui en résulte une énigme.“ Giorgio DE CHIRICO, *Méditations d'un peintre* [1911–15], in: DE CHIRICO 1985, S. 31–37, hier S. 32.

<sup>222</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Auge und der Geist* [1961], in: MERLEAU-PONTY 2003, S. 275–317, hier S. 284.

<sup>223</sup> Auch de Chirico kommt in einem späteren Text zu einer anderen Einschätzung über die Rolle von Träumen für die Realisierung des Bildes: „Ci vorrebbe un controllo continuo dei nostri pensieri e di tutte quelle immagini che si presentano alla nostra mente anche quando ci troviamo allo stato di sveglia ma che pure hanno una stretta parentela con quelle che vediamo nel sogno. È curioso che nel sogno nessuna immagine, per strana che essa sia, ci colpisce per potenza metafisica; e pertanto noi rifuggiamo dal cercare nel sogno una fonte di creazione; i sistemi d'un Thomas du [sic] Quincey non ci tentano. Il sogno però è fenomeno stranissimo ed un mistero inspiegabile ma ancor più inspiegabile è il mistero e l'aspetto che la mente nostra conferisce a certi oggetti, a certi aspetti della vita.“ Giorgio DE CHIRICO, *Sull'arte metafisica* [1918–22], in: DE CHIRICO 1985, S. 83. Übers.: „Es wäre notwendig, die Gedanken und Vorstellungen fortgesetzt zu kontrollieren, die sich in unserem Geiste einstellen, wenn wir dabei sind, zu erwachen, und

Sehen und Übersehen bleiben im Bild in einem ausgewogenen Zusammenspiel und in einem inhaltlichen konsequenten Rahmen. Die Bilder wären mit dem Begriff der Absurdität nicht zu beschreiben. Denn es sind die Komposition der Gegenstände und der Farben, ihre Eigenschaften und ihre konstruierten Maßstäbe im Bild, die sich nach einer gewissen Dauer der Betrachtung nicht mehr zusammenfügen lassen.<sup>224</sup>

Die Verbindungen, die das Phänomen des Betrachtens mit sich bringt, sind noch weitaus vielfältiger. Hier sei noch zu erwähnen, dass für de Chirico – so zumindest der Eindruck nach intensiver Beschäftigung mit seinen Bildern – Sehen und Betrachten, Denken und Logik, aber auch Imagination Fähigkeiten sind, die miteinander in sehr enger, untrennbarer Beziehung stehen. Diese untrennbare Verbindung der Eigenschaften der Wahrnehmung wird dem Betrachter schließlich durch das Bild bewusst. Im weiteren Verlauf, in der Auseinandersetzung mit dem *Sehen als Prozess*, wird sich das noch ein weiteres Mal zeigen. In der Reflektion über die Untrennbarkeit und eigentliche Einheit der Eigenschaften der menschlichen Wahrnehmung und ihrer Funktion als Ausgangspunkt für die „Bearbeitung“ durch Logik, Reflektion und Imagination ist Leopardi für de Chirico erneut ein Vordenker:

„Semplicissimo è il sistema e l'ordine della macchina umana in natura, pochissime le molle e gli ordigni di essa, e i principii che la compongono, ma noi scorrendo dagli effetti che sono infiniti e infinitamente variabili secondo le circostanze, le assuefazioni, e gli accidenti, moltiplichiamo gli elementi, le parti, le forze del nostro sistema, e dividiamo, e distinguiamo, e suddividiamo delle facoltà, dei principii, che sono realmente unici e indivisibili, benchè producano e possano sempre produrre solo nuovi, non solo diversi, ma dirittamente contrarii effetti. L'immaginazione pertanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia; ed essa facoltà che noi supponiamo essere un principio una qualità distinta e determinata dell'animo umano, o non esiste, o non è che una cosa stessa, una stessa disposizione con cento altre che noi ne di-

---

die in enger Beziehung zu denen stehen, die wir im Traum sahen. Merkwürdig, dass uns im Traum keine Bildwelt mit metaphysischer Gewalt trifft, wie befremdlich sie auch sein mag. Darum scheuen wir uns, im Traum eine Quelle des Schaffens zu suchen. Die Systeme eines Thomas de Quincey reizen uns nicht. Der Traum stellt gewiss ein sehr ungewöhnliches und ein unerklärliches Mysterium dar. Viel unbegreiflicher aber sind das Geheimnis und der Aspekt, die unser Geist bestimmten Objekten und Erscheinungen des Lebens zuschreibt.“ Giorgio DE CHIRICO, *Über die Metaphysische Kunst*, in: Giorgio DE CHIRICO, *Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Wieland SCHMIED, BERLIN 1973, S. 42.

<sup>224</sup> Diese Unterscheidung im Umgang mit dem Unbewussten, mit Imagination und Traum kann auch den grundsätzlichen Unterschied zu den Werken der Surrealisten klären, mit denen de Chirico, als „Vater“ der surrealistischen Bewegung, häufig in Zusammenhang gebracht wird, aber von denen er sich vehement distanzieren wollte.

stinguiamo assolutamente, e con quella stessa che si chiama riflessione o facoltà di riflettere, con quella che si chiama intelletto ec. Immaginaz. e intelletto è tutt'uno. L'intelletto acquista ciò che si chiama immaginazione, mediante gli abiti e le circostanze, e le disposizioni naturali analoghe; acquista nello stesso modo, ciò che si chiama riflessione ec. ec.“<sup>225</sup>

Wie bei der Auseinandersetzung mit den Bildern de Chiricos ruft auch Leopardi die enge Verbindung von Imagination und Logik ins Bewusstsein. Zwischen beiden existiert kein substantieller Unterschied. Sie sind Teil einer menschlichen Bearbeitung des Wahrgenommenen, die zwar verschiedene Facetten annehmen kann, aber eigentlich eine Variation des Gleichen bleibt.

### 2.4.3 ARCHITEKTUR UND RAUM

Es ist eine offensichtliche Eigenschaft der drei Bilder *L'énigme de l'heure*, *La lassitude de l'infini* und *La grande tour* sich motivisch mit definierten, klar umrissenen Gegenständen wie Gebäuden, Türmen, Mauern, Statuen zu beschäftigen und ihnen dann, ihre Gegenständlichkeit zu entziehen. Gleichzeitig wird ihnen durch Perspektivbestimmung, dem Wechselspiel aus Ferne, Nähe und Disproportion eine rätselhafte Kraft verliehen. Die Wiederholung von Architekturelementen oder Bauteilen wie Bögen und Wandfluchten, die in unterschiedlichen Gemälden, aber auch in gleicher Form innerhalb eines Bildes wiedergegeben sind, bilden ein Hintereinander, das einen fließenden Prozess der Betrachtung unterstützt.

Die Entstehung und Art der Räumlichkeit ist für die Gemälde de Chiricos immer etwas Grundlegendes. Er kreierte mehrere Ebenen und mehrere Schichten. Um sein Vorgehen zu verdeutlichen, ist der Einsatz des Mauermotivs ein gutes Beispiel. Die Mauer fügt auf eminente Weise durch aufeinanderfolgende, mehr oder

---

<sup>225</sup> [Zib.2133–2134], Ü.d.V.: „System und Ordnung der menschlichen Maschine sind in Wirklichkeit sehr einfach, sie werden aus sehr wenigen Federn, Apparaten und Prinzipien gebildet. Doch wir, die von den Wirkungen ausgehen, die unendlich und je nach Umständen, Gewöhnung und *Akzidenz* (Zufällen) auch unendlich variabel sind, vervielfältigen die Elemente, die Teile, die Kräfte unseres Systems. Wir teilen, unterteilen und unterscheiden Prinzipien, die in Wirklichkeit einzig und untrennbar sind, obgleich sie nicht nur unterschiedliche, sondern auch gerade gegenteilige Wirkungen erzeugen und auch immer wieder erzeugen können. Die Imagination also ist die Quelle des Verstandes sowie der Gefühle, der Leidenschaft und der Dichtung. Diese Fähigkeit, die wir für ein Prinzip, eine klare und bestimmte Eigenschaft der menschlichen Seele halten, existiert entweder nicht oder ist nichts anderes als immer dieselbe und gleiche Sache wie hundert andere, die wir auseinander halten. Sie heißt Reflexion oder die Fähigkeit, zu reflektieren, sie heißt Intellekt usw. Imagination und Intellekt sind dasselbe. Der Intellekt wird zu dem, was Imagination heißt, je nach Umständen, Gewohnheiten und die dazugehörigen natürlichen Verfassungen; sie wird genauso das, was Reflexion heißt usw. usw. [...]“

weniger versteckte Volumina, Tiefe in die Zweidimensionalität der Maloberfläche ein. In der Stille des Bildes kann diese Räumlichkeit unter anderem auf abrupte, durch die extreme Perspektive, sogar dramatische Weise entstehen. Weite und Enge verstärken sich gegenseitig in ihrer Wirkung. Auch der leere Raum der Plätze oder des Himmels und die glatte, geschlossene Wand der Architektur mit Arkaden bilden dafür ein gutes Beispiel. Bei der Erzeugung von Räumlichkeit ist das Miteinander der Oppositionen besonders auffällig zu beobachten. Die kompakte und schlichte Architektur, ihre für die im Vergleich kleinen Lineaturen der menschlichen Figuren fast bedrohliche Präsenz lässt eine suggestive Leere entstehen: Offenheit wird geboten, unterstützt von der Enge der Architektur. Der so entstandene Raum, ohne organische Elemente wie Pflanzen, Tiere oder an der Situation beteiligter Menschen, wirkt als extreme Isolation. Und diese Isolierung wiederum steigert die Wirkung der einzelnen Bildelemente so sehr, dass sie in ihrer Bestimmtheit zu wanken beginnen:

„I primi popoli sfruttarono incoscientemente la coscienza metafisica delle cose, isolandole, tracciando intorno a loro magiche e insormontabili barriere; il feticcio, l'immagine sacra, lo *Xoanon* degli antichissimi elleni, sono veri accumulatori, veri concentrati di metafisica. Tutto dipende da un certo *modo* di inquadramento e d'isolamento.“<sup>226</sup>

Damit betont und unterstützt de Chirico eine Strategie der Umrahmung und Isolierung, die eigentlich bereits Teil des üblichen Sehprozesses ist. Schon Leopardi hatte sich mit der Wichtigkeit und Wirkung der Umrahmung der Darstellungselemente auseinandergesetzt und dabei eine Art kompositorische Anleitung geliefert.<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Arte metafisica e scienze occulte* [1918–19], in: DE CHIRICO 1985, S. 64, Ü.d.V.: „Die ersten Menschen nutzten unbewusst das metaphysische Bewusstsein der Dinge, indem sie sie isolierten oder indem sie um sie herum magische und unüberwindliche Barrieren zeichneten. Das Kultische, das heilige Bild, das *Xoanon* der uralten Griechen sind wahrhafte Akkumulatoren, eine wahrhafte Konzentration von Metaphysik. Alles hängt mit einer gewissen Art der Einrahmung und der Isolierung zusammen.“

<sup>227</sup> „L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario. Quindi il piacere ch'io provava sempre da fanciullo, e anche ora nel vedere il cielo ec. attraverso una finestra, una porta, una casa passatoia, come chiamano.“ [Zib.171], Ü.d.V.: „Die Seele imaginiert das, was sie nicht sieht, das, was dieser Baum, diese Ecke, dieser Turm vor ihr versteckt. Und sie schweift in einem imaginierten Raum umher und stellt sich Dinge vor, die sie sich nicht vorstellen könnte, wenn ihre Sicht sich überall ausbreiten könnte, weil das Reale das Imaginierte ausschließen würde. Daher [entstand] der Genuss, den ich als Kind immer spürte und auch jetzt [spüre] wenn ich den Himmel usw. durch ein Fenster, eine Tür, eine *casa passatoia*, wie sie genannt wird, sehe.“

Auch für Nietzsche hatte die Architektur eine grundlegende Bedeutung. Die Kirche als Ort der Besinnung und des Nachdenkens ist für Nietzsche nicht mehr möglich und so beschreibt er, mit starker Ähnlichkeit zu den Bildern de Chiricos, was in den großen Städten dafür nötig wäre:

„[...] stille und weite, weitgedehnte Orte zum Nachdenken, Orte mit hochräumigen langen Hallengängen für schlechtes oder allzu sonniges Wetter, wohin kein Geräusch der Wagen und der Ausrufer dringt und wo ein feiner Anstand selbst dem Priester das laute Beten untersagen würde: Bauwerke und Anlagen, welche als Ganzes die Erhabenheit des Sich-Besinnens und Bei-Seitegehens ausdrücken.“<sup>228</sup>

Die in den Gemälden dargestellten Räume und Orte besitzen also trotz ihrer Verlassenheit und Stille eine Spannung, genauer ein Erahnen (*presagio*), das sich aus unterschiedlichen Bildstrukturen und Strategien zusammensetzt. Der besondere Umgang mit der Perspektive gehört dazu.

#### 2.4.4 PERSPEKTIVE UND THEATER

Innerhalb eines Gemäldes zeigt sich also keine einheitliche Perspektive: Der Blick schweift nicht nur von links nach rechts, Bogengängen und Schatten folgend, sondern bewegt sich vom Boden zum Horizont streifend oder von unten rasch nach oben schauend.

Das Spiel mit der Perspektive erweckt unterschiedliche Assoziationen. Zunächst werden konventionelle Wahrnehmungsmuster und traditionelles Bild verunsichert. De Chirico spielt mit dem Konzept des Bildes als Projektion des Dreidimensionalen auf der zweidimensionalen Fläche, kippt aber sowohl mit inkongruenten Perspektiven als auch durch die bereits erwähnte Strategie des Faltens und Knickens die Stabilität der Wahrnehmung:

„De Chirico greift auf die Vorstellung von Gemälden als Projektion zurück [...]. Er entscheidet sich für diese vergangene Bildform allerdings deswegen, um ihr zweideutige Kanten einzuzichnen, an denen das Gemälde vom projizierten Bild in eine geknickte Oberfläche umspringt oder umgekehrt vom aufgefalteten Gefüge in einen planen Projektionsschirm – als wolle er noch einmal [...] ein klassisches Bild malen, um dabei die Entdeckung zu machen, dass es nur wenig bedarf, um die perspektivischen Verfahren der klassischen Malerei als Effekte von Kanten und Knicken zu erweisen, Bauten und Plätze beunruhigend zu nei-

---

<sup>228</sup> Friedrich NIETZSCHE, Die fröhliche Wissenschaft (4, 280) [1882–1887], in: Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio COLLI/Mazzino MONTINARI, MÜNCHEN 2011<sup>8</sup>.

gen, den Licht- und Schattenbahnen eine unheimliche Eigenmacht zu verleihen.“<sup>229</sup>

Die Wirkung dieses perspektivischen Spiels hatte in der Bildbeschreibung von *L'énigme de l'heure*, *La lassitude de l'infini* und *La grande tour* dazu geführt, den Blick auf den kulissenhaften Effekt von Gebäuden und Plätzen zu fokussieren. Volumina und Bildtiefe wurden dadurch relativiert und der Eindruck des Betrachters, sich vor einer Theaterbühne zu befinden, verstärkte sich. Nebenbei bemerkt, führt – wie so oft bei de Chirico – auch der Umgang mit der Perspektive zu unterschiedlichen Auslegungsmöglichkeiten. So erkennt Ralf Ubl in Kanten und Schatten eine Rezeption des Kubismus, während Paolo Baldacci als Impuls für die Bildauffassung de Chiricos theatralischen Eindrücken nachgeht. Die vielseitig kulturinteressierten Brüder de Chirico, die sich in den Kulturhauptstädten Europas aufhielten, hatten sicherlich genügend Gelegenheit zu Theaterbesuchen:

„[...] molti storici dell'arte hanno rilevato l'affinità tra gli impianti plastici dei dipinti metafisici e gli artifici scenici esemplificati nei bozzetti dei grandi rinnovatori del teatro moderno come Adolphe Appia e Gordon Graig.“<sup>230</sup>

In diesen neuen Strömungen des Theaters sieht Baldacci den Ursprung für viele der bildlichen Lösungen in Komposition und Beleuchtung.<sup>231</sup>

Eine offene Perspektive für mögliche Bedeutungen, geprägt von rascher Bewegung, Desorientierung und Unbestimmtheit, wie es die Gemälde de Chiricos zeigen, gehört auch zu den Grundgedanken Nietzsches: Das Fehlen von festen Perspektiven und moralischen Normen wird von Nietzsche positiv besetzt und als Chance gesehen, mit der umgebenden Welt einen schöpferischen Umgang zu pflegen. Indem eine „wahre Welt“ abgeschafft wird, öffnet sich die Welt für unendliche Interpretationen, wie Plaga Nietzsches Gedanken zusammenfasst<sup>232</sup> und dann weiter ausführt:

„Jede Perspektive solle durch eine neue ersetzt werden, falls diese dem Leben besser diene. Wenn die Welt nicht als abgeschlossenes Seiendes existiere, könne

---

<sup>229</sup> UBL 2005, S. 393.

<sup>230</sup> BALDACCIO 1997, S. 38, Ü.d.V.: „Viele Kunsthistoriker haben die Ähnlichkeit zwischen den plastischen Bauten der metaphysischen Bilder und den Bühnentricks, die in den Skizzen der großen Erneuerer des modernen Theaters wie Adolphe Appia und Gordon Graig beispielhaft erläutert werden, bemerkt.“

<sup>231</sup> Vgl. Ebd.

<sup>232</sup> Vgl. PLAGA 2008, S. 184.

sie durch kreative Interpretationen verändert werden; sie sei „unser neues Unendliches.“<sup>233</sup>

Der Verlust einer Bestimmtheit der Dinge, den die unterschiedlichen Perspektiven der Bilder subtil erwirkt haben, findet weitere Unterstützung im Umgang mit den Schatten. Sie haben bereits im System des Faltens und Knickens mitgewirkt und nicht nur als Schatten Dreidimensionalität und Volumen eingefügt, sondern, in Opposition dazu, auch zum kulissenhaften Effekt der Bilder beigetragen. Die Schatten entwickeln sich weiter bis zu dem Punkt, an dem sie nicht mehr zu einem bestimmten Objekt gehören, sondern unabhängig geworden sind. Im Gegensatz zu ihrer traditionellen Rolle in der europäischen Malerei als Bestätigung des Realen und der Materialität des Körpers benutzt de Chirico die doppelte Konnotation der Schatten, um einerseits Realität zu bestätigen und andererseits unabhängige Alterität zu kreieren.<sup>234</sup>

Schatteneinsatz, Perspektivlenkung, Isolierung und die Disproportionen der Architektur sind in den Bildern de Chiricos Effekte, die als Bestandteile des Unheimlichen umschrieben werden können und deren Wirkung im Folgenden näher reflektiert wird.

#### 2.4.5 ERZEUGUNG EINES UNHEIMLICHEN

Ein gewisses Unbehagen, teilweise sogar ein bedrohliches Gefühl, kam bereits bei der Betrachtung und Beschreibung der Gemälde zum Tragen.

Dieses Unheimliche, das sich bei der Betrachtung der Bilder einstellt, entsteht in einem Moment, der beim Betrachtenden einen gewinnenden und angenehmen Effekt des Wiedererkennens und der Erinnerung hervorruft – *all’aspetto serena*<sup>235</sup> – und schließlich zum intensiven Betrachten führt, das schon als bildimmanent besprochen worden ist. Es ist verwirrenderweise das Bekannte, das nicht mehr

---

<sup>233</sup> Ebd.

<sup>234</sup> In *Eine Kurze Geschichte des Schattens* widmet sich der Autor, Victor Stoichita, unter anderem der Frage nach den verschiedenen Funktionen der Schatten in der Malerei: „Der Einsatz und die Manipulation des Schattens finden auf mehreren Ebenen statt (die sich bisweilen überlagern): Realisierung des Volumens, Symbolisierung der „Realpräsenz“, Thematisierung der auktorialen Instanz. Schließlich kann der Schatten auch innerhalb der Darstellung, selbst deren negatives Moment und deren Alterität illustrieren.“ Victor Ieronim STOICHITA, *Eine Kurze Geschichte des Schattens*, MÜNCHEN 1999, S. 131.

<sup>235</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Sull’arte metafisica* [1918–22], in: DE CHIRICO 1985, S. 86, Ü.d.V.: „vom Aussehen her heiter“. Der ganze Satz lautet: „L’opera d’arte metafisica è quanto all’aspetto serena“, „Das metaphysische Kunstwerk ist vom Aussehen her heiter.“



die Sicherheit gibt, die man erwartet hätte. Kleine Änderungen im konventionalisierten Wahrnehmungsmuster – Oppositionen, unterschiedliche Perspektiven und Unbestimmtheitsmomente des Bildes – bewirken, dass sich zur Stille und sogar Heiterkeit der bildlichen Szene etwas dazugesellt, das man nicht weiter konkretisieren, benennen kann und das wie eine Vorahnung in der Schwebelage bleibt. Sogar das intensive Anschauen an sich führt zu einem Gefühl des Unheimlichen. Fast paradigmatisch scheinen dazu die Eigenschaften, die tatsächlich zum Phänomen des Unheimlichen gerechnet werden. Das Unheimliche lässt sich nicht konkretisieren und paradoxerweise ist das Bedrohliche daran, dass es eben nicht erscheint. Das Unheimliche ist unsichtbar und namenlos und die reine Abwesenheit wird zu seiner Klimax. Für eine logische, rationale Welt bedeutet das Unheimliche eine Gefährdung. Es bricht die Kausalbeziehungen und die Kategorien.<sup>236</sup>

Die Bilder de Chiricos deklinieren diese Eigenschaften durch. Sogar die Erzeugung des Unheimlichen in der Anwendung figürlicher Plastik (und später auch der *Manichini*) durch diverse Oppositionen wie lebendig und tot oder menschlich und mechanisch findet in den Bildern eine Entsprechung.<sup>237</sup> In ihrer Ähnlichkeit zum Menschen, ihrer Erwartungshaltung, gleichzeitig unbeseelt, aber mit ihrem leblosen, menschlichen Antlitz, besitzen die anthropomorphen Figuren die unheimliche Qualität einer eigenen, möglichen Lebendigkeit, die bei längerer Betrachtung auch eine spannungsvolle und rätselhafte Wirkung erzeugt. Ähnlich rätselhaft wie die Figuren wirken auch die einsamen Menschen oder die kleinen dunklen Lineaturen, die von der Disproportion der Architektur und des Raumes bedroht sind. Die Verbindung, die sie mit ihrer Umgebung haben, ist unklar, sie wirken teilweise wie ins Bild hinein katapultiert: Wie der Betrachter also und genauso wie er, werden sie an der Maßstabsgebung beteiligt.

---

<sup>236</sup> Viele der hier erwähnten „Eigenschaften“ die zur Charakterisierung des Unheimlichen gehören, verdanke ich den Hinweisen, die ich aus dem Vortrag von Prof. Thomas Fuchs „Das Unheimliche im Bild“ (im Rahmen der Tagung „Phänomenologie der Bilderfahrung“ Heidelberg 3.–4. Mai 2012) gewinnen konnte. Der Vortrag ist in schriftlicher Form im Oktober 2014 erschienen: Sonja FROHOFF/Thomas FUCHS/Stefano MICALI (Hrsg.), *Bilderfahrung und Psychopathologie. Phänomenologische Annäherungen an die Sammlung Prinzhorn*, MÜNCHEN 2014.

<sup>237</sup> Vgl. Sigmund FREUD, *Das Unheimliche* [1919], in: Gabrielle WITTKOP-MÉNARDEAU (Hrsg.), E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk in Daten und Bildern, FRANKFURT A. M. 1968, S. 7–18.

Die „bewohnte Tiefe“, die de Chirico erwähnt, um das Besondere seiner Bilder zu beschreiben, entsteht vor allem in einer nicht weiter konkretisierbaren Erwartung oder Vorahnung, die aber nie zur Auflösung gelangt. Die Faszination für dieses Moment, für diese Begleiterscheinung des anderen Sehens, drückt de Chirico auch in dem Text *Le sentiment de la préhistoire* aus, der eine grundlegende Komponente seiner Bilder enthält:

„Une des sensations les plus étranges et les plus profondes que nous ait laissée la préhistoire est la sensation du présage. Elle existera toujours. C'est comme une preuve éternelle du non-sens de l'univers. Le premier homme devait voir des présages il devait frissonner à chaque pas qu'il faisait.“<sup>238</sup>

Das Gefühl des Unheimlichen, wie andere dargelegte Strukturen und Strategien der Bilder auch, ist von seiner Eigenschaft der Unabgeschlossenheit geprägt. Sie führt noch mal vor Augen, dass das Bild den Betrachter nicht mit einer fertigen, in sich abgeschlossene Welt konfrontiert, sondern eine Potentialität anbietet und einen Konstitutionsweg verfolgt.<sup>239</sup>

Die hier vorgenommene Analyse der einzelnen Strategien der Bilder führt wiederum zur Frage nach dem Verständnis und den Eigenschaften von *Wahrnehmung* in den Bildern de Chiricos und nach ihren Konsequenzen. Im Folgenden wird daher an die in der Einführung präsumierte Annahme einer *Krise der Repräsentation* sowie an einer Bezugnahme der Gemälde zu Tradition und Moderne angeknüpft.

## 2.5 KRISE DER REPRÄSENTATION

Im einleitenden Kapitel sind die Werke Giorgio de Chiricos in den Zusammenhang einer Krise der Repräsentation gestellt worden. Diese Krise kann als Kennzeichen der beginnenden Moderne verstanden werden. Die Beschreibungen und nachgestellten Analysen der Bilder haben wiederholt auf die Störung der

---

<sup>238</sup> Giorgio DE CHIRICO, *[Testi teorici e lirici]* [1911–15], in: DE CHIRICO 1985, S. 22.

<sup>239</sup> Unter dem Begriff Unheimlich/das Unheimliche ist u.a. zu lesen: „[...] der Prozeß der Begriffsbildung dauert immer noch an, ist diffus und in einem hohen Maß selbstreflexiv oder metatheoretisch. [...] in der diskursive Perspektive [ist das Unheimliche] oftmals durch semantische Offenheit und Unbestimmtheit gekennzeichnet.“ Und weiter: „[...] das Unheimliche [stellt] nichts Geringeres als die epistemologische Grundlage des Denkens und des theoretischen Diskurses in Frage, weil es offenlegt, was um der Klarheit und Gewißheit willen ignoriert und verdrängt werden muß.“ ÄSTHETISCHE GRUNDBEGRIFFE, STUTTGART 2005, S. 241.

Äquivalenz von Bild und Realität hingewiesen und ein neues Bewusstsein für das gebrochene Verhältnis von Sehordnungen und -konventionen als Projektionen des Realen gezeigt.<sup>240</sup> Das subtile Spiel mit der Perspektive, beispielsweise in der Schattenbehandlung auf den Flächen und den Volumina der Bauteile sichtbar, verweist auf die Ambiguität von Fläche und Tiefe und somit auf die bildstrategische Projektion von Dreidimensionalität auf der zweidimensionalen Leinwand.

Zwei Aspekte erscheinen darüber hinaus interessant und bezeichnend für de Chiricos Art und Weise, jene Krise der Repräsentation und deren Konsequenzen zu reflektieren.

Der erste Aspekt betrifft die reine, formale Erscheinung der Bilder. Auf formaler Ebene zeigt sich im Falle de Chiricos die Krise der Repräsentation, im Unterschied zu vielen anderen künstlerischen Ausdrucksformen der Moderne um 1900, innerhalb einer starken Verbindung zum Figurativen. Ein umfassendes Repertoire an Pathosformeln – etwa das wiederholte Rekurren auf die böcklinische Repoussoir-Figur, auf bauhistorische Zitate in den Arkaden, den Plätzen und den sich an antike Bauwerke anlehnenden Türmen sowie das Aufgreifen bekannter Symbole und mythologischer Motive – ermöglichen dem Künstler, sich eines reichen etablierten Vokabulars zu bedienen. Stilistisch bleiben die Bilder in ihrer gewissen Naivität an klare Formen und Motive gebunden und auch formal zieht de Chirico deutliche Umrisse und bildliche Schärfe vor. Die Bilder de Chiricos betonen also ihre deutlichen kulturellen und mythologischen Bezüge. Sie zeigen eine malerische Sprache, die sich antiker Elemente bis hin zu Formen und Farben der Malerei der Renaissance bedient, um damit eine traditionsreiche Vorstellung des Bildes als Projektionsfläche des Realen aufzunehmen.

Auch weiter in die Abstraktion geführte und in stilistischer und kompositorischer Hinsicht innovativere Formen der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts setzen sich

---

<sup>240</sup> „Die alte Idee der bildlichen Repräsentation, der Gedanke einer Stellvertretung von Gehalten mittels des Werkes unterliegt einer Prüfung. Mit bildlichen Mitteln die Wirklichkeit zu spiegeln, zu steigern oder zu feiern, das mag man auch der modernen Kunst ablesen. Freilich ist dabei die selbstverständliche Äquivalenz zwischen Bild und Realität zum Problem geworden.“ Gottfried BOEHM, *Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst*, in: Lorenz DITTMANN (Hrsg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, STUTTGART 1985, S. 113–128, S. 113.

mit der Kunst der Vergangenheit auseinander und bleiben mit dieser im Dialog.<sup>241</sup> Nichtsdestotrotz möchte man behaupten, dass de Chiricos Kunstauffassung, offensichtlicher als andere Kunstbewegungen seiner Zeit, die sich stärker in Antagonismen profilierten, an ein dialektisches Verhältnis von Tradition und Moderne gebunden blieb. Auf formaler Ebene war de Chirico – wie Baldacci zu Recht betont – nicht an einer Revolution der Darstellung des Sichtbaren, wie etwa Cézanne, die Kubisten oder die Futuristen, interessiert.<sup>242</sup> Sein bildliches Resultat wirkt wie ein durchdachtes, logisches Konstrukt mit einem eigentlich unlogischen Bestand. In diesem Sachverhalt sah de Chirico selbst seine besondere künstlerische Neuerung im Vergleich zu anderen, avantgardistischen Kunstströmungen. Indem er für sich die Einführung des Nicht-Sinns in die Kunst beansprucht, verteidigt er seine figurative und alltagsbezogene Formensprache im Vergleich zu einer Kunst, die stilistisch innovativer ist, aber die, seiner Ansicht nach, nicht die Dialektik von Sinn und Nicht-Sinn der Repräsentation und des Realen berührt:

„A prima fronte tale osservazione può sembrare aralda d’un ché di confuso e nebuloso<sup>243</sup> [...] e può far sorgere immagini di scomposizioni e di fantasmagorie cataclismiche; ma ciò non è se si pensa che il cubismo ed il futurismo, i quali producono tali immagini più o meno talentuose secondo la capacità del pittore, non sono però scevri dal senso e che, se trasformano e spezzano ed allungano l’aspetto visivo degli esseri e delle cose onde offrire nuove sensazioni e far alitare sulle loro opere un lirismo nuovo, pur non riescono a transumanare le cose rappresentate che pertanto rimangono chiuse entro la cerchia del senso comune.“<sup>244</sup>

<sup>241</sup> „Die Krise der Repräsentation vollzieht sich vor dem Hintergrund und vermutlich als Folge der Tradition. [...] Gerade die moderne Kunst war imstande, die Tradition immer wieder in ein neues Licht zu rücken. Sie hat uns immer wieder neu sehen gelernt.“ BOEHM 1985, S.125.

<sup>242</sup> Vgl. BALDACCI 1989.

<sup>243</sup> Die Bemerkung, auf die sich de Chirico bezieht, ist die nachfolgende: „La soppressione del senso in arte non è un’invenzione di noi pittori. È giusto riconoscere al polacco Nietzsche il primato di tale scoperta [...] in pittura il primato spetta al sottoscritto.“ Giorgio DE CHIRICO, *Noi metafisici* ... [1918–19], in: DE CHIRICO 1985, S. 68f., Ü.d.V.: „Die Aufhebung des Sinnes in der Kunst ist nicht eine Erfindung von uns Malern. Es ist gerecht, dem Polen Nietzsche das Primat dieser Entdeckung zuzuschreiben [...] in der Malerei steht ein solches Primat mir zu.“

<sup>244</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Noi metafisici*... [1918–19], in: DE CHIRICO 1985, S. 69, Ü.d.V.: „Als Erstes kann diese Bemerkung als Bote für etwas Wirres und Verschwommenes [...] erscheinen und im Kopf Bilder von Zerlegungen und umwälzenden Phantasmagorien entstehen lassen. Aber das ist es nicht, wenn man bedenkt, dass der Kubismus und der Futurismus, die je nach Talent des Künstlers solche Bilder mehr oder weniger gut produzieren, nicht frei sind von Sinn. Obwohl sie den sichtbaren Aspekt der Wesen und Dinge umwandeln, brechen und verlängern, um neue Empfindungen und einen neuen Lyrismus über ihre Werke zu hauchen, schaffen sie es trotzdem nicht, die dargestellten Dinge über die Grenzen des Menschlichen hinauszuführen. Und deswegen bleiben sie im Kreis des üblichen, allgemeinen Sinnes eingeschlossen.“

In diesem Zusammenhang bietet sich die Gelegenheit, kurz auf eine weitere Verknüpfung zu Leopardi einzugehen. Auch Leopardi befindet sich in einer (frühen) Krise der Repräsentation, seine Werke

„[...] kreisen um die Erfahrung eines Bewußtseins, das sich im Zeichen des Verlusts, der Sinnlosigkeit, der Verlorenheit, des Nichts sieht und das doch in sich selbst Bilder, Erinnerungen und eine Sprache findet, die in einer neuen Dialektik [...] sich der bloßen Negativität der Weltverdunkelung entheben [...].“<sup>245</sup>

Für Leopardi besteht diese Dialektik in einer notwendigen Verbindung zur klassischen Dichtung:

„Die moderne Dichtung gewinnt gerade dadurch ihren eigenen Spielraum, daß sie ihre Bindung an die klassische Dichtung nicht verdrängt, sondern diese als ein wesentliches Moment in sich aufnimmt, das sie als ein Vergangenes in sich bewahrt und dem sie sich dennoch als eine neue Poesie des Bewußtseins und der komplexen Bewußtseinserfahrung entgegensetzt.“<sup>246</sup>

Eine gewisse Parallelität zur Struktur der Bilder de Chiricos wird an dieser Stelle vorgeschlagen. Für Leopardi, wie auch für de Chirico, führt die Krise der Repräsentation zu einer tieferen Reflexion über Wissensaneignung und zur Konstruktion des Realen:

„Abbildtheoretische Repräsentationsbegriffe setzen einen metaphysischen Realismus voraus: Um abgebildet werden zu können, muß ein Objekt *repräsentationsvorgängig existieren*. Die ‚Krise der Repräsentation‘ in diesem Sinn hängt darum eng mit der Krise metaphysischer Realismen zusammen. Wenn die Vorstellung, es gebe eine Art und Weise wie die Welt ‚wirklich‘ und repräsentationsvorgängig ‚ist‘, aufgegeben wird, dann wird auch die Vorstellung aufgegeben, Repräsentation könne in der richtigen Abbildung eben dieser Welt bestehen.“<sup>247</sup>

Mit seiner Nietzsche-Lektüre, beginnend um 1909, entdeckt de Chirico, dass Wörter und Sprache einen instabilen und relativen Wert besitzen. Die sogenannte „Wahrheit“ stimmt mit der kreativen, künstlerischen Schaffung von Bedeutung überein und de Chirico übersetzt diese Entdeckung in Malerei. Seine Bilder unterhalten sich jedoch nicht mit den Dingen, wie man sie sieht, sondern sie zeigen ein Bewusstsein für den Prozess, in welchem Sichtbares und Bedeutung entste-

---

<sup>245</sup> STIERLE 1998, S. 871.

<sup>246</sup> STIERLE 1989, S. 883.

<sup>247</sup> Silja FREUDENBERGER, *Repräsentation: Ein Ausweg aus der Krise*, in: Silja FREUDENBERGER/Hans Jörg SANDKÜHLER (Hrsg.), *Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel – ein Forschungsprogramm in Philosophie und Wissenschaft*, FRANKFURT A. M. 2003, S. 71–102, hier S. 73.

hen. Damit verbunden ist eine weitere Beobachtung, die die Konsequenzen der Krise der Repräsentation betrifft.

Eine der Folgen in der Kunst war eine stärkere Reflexion über ihre technischen und materiellen Mittel wie Farbe, Pinselduktus und Maluntergrund. Eine richtungsweisende Selbstreflexion, die sich bis in die Gegenwartskunst weiter entwickeln wird. Wenn auch beginnend mit dem Impressionismus während des ganzen 20. Jahrhunderts sich Abstraktion und figurative Tendenzen gegenseitig bedingen und ablehnen, wurden die innovativeren Impulse der Moderne eher mit den Werken der Abstraktion gleichgesetzt. Das Figurative wurde hingegen häufig als rückwärtsgewandt oder, je nach Bildthema, als sozial- und gesellschaftskritisch interpretiert.<sup>248</sup>

Gerade die figurative Richtung der modernen Malerei, vor allem in Italien, leidet unter der Unterschätzung ihrer Fähigkeit, neue Fragen der Wahrnehmung und des Bildes aufzuarbeiten, weil eine derartige Thematik üblicherweise in der Auflösung des Gegenstandes und vor allem in der Befreiung älterer Darstellungsmuster verortet wurde.<sup>249</sup>

Es ist deswegen interessant, der Frage nachzugehen, wie de Chirico in der Diskussion über das Fortbestehen der Malerei eine bildliche Reflexion über Möglichkeiten und Grenzen des Bildes verwirklicht. Wenn auch Material und Handwerk für de Chirico immer sehr wichtig blieben, erfolgt die Reflexion über das Bild in diesem Fall weniger durch Pigmente, Farben oder die stofflichen Eigenschaften der Leinwand, sondern die Frage nach weiteren, fortbestehenden Eigenschaften und Fähigkeiten eines Gemäldes gewinnt an Bedeutung. Entlang

---

<sup>248</sup> Vgl. CALVESI 2000, S. 20, hier ist u.a. auch zu lesen: „Ma la condanna degli operatori di punta, ovvero poi di tutta o quasi tutta la più viva militanza artistica e critica del momento, calamitata dagli ideali dell’astrattismo non si limitava al Futurismo; si estendeva, per molti, alla ‚Metafisica‘ di de Chirico [...] e di Carrà, nonché a tutto il ‚Novecento‘, in quanto forme ‚figurative‘ giudicate profondamente reazionarie.“ Ü.d.V.: „Aber die Verurteilung seitens der angesagten Fachkräfte, was eigentlich die ganze oder fast die ganze künstlerische und kunstkritische aktive Szene der Zeit bedeutete, von den Idealen der Abstraktion angezogen, beschränkte sich nicht auf den Futurismus. Sie erweiterte sich für viele auf die ‚Metafisica‘ de Chiricos [...] und Carràs und auf das ganze 19. Jahrhundert, weil figurative Formen als tief reaktionär beurteilt wurden.“

<sup>249</sup> „Die Symbolisten Gustave Moreau (*La tentation de St. Antoine*, 1898), Lucien Lévy-Dhurmer (*Nocturne*, 1896), Odilon Redon (*Yeux clos*), Böcklin, Delville, Toorop, Klinger, Schwabe u.a. machten das Abwesende figurativ sichtbar, mit verschleierte Gesichtern, mit gebrochenen Farben. Dieser Moment der Figuration hat dazu beigetragen, den Symbolismus bislang aus der Moderne auszuschließen, da diese sich hauptsächlich über die Auflösung des Gegenstandes seit dem Impressionismus definiert.“ Peter WEIBEL, *Ära der Absenz*, in: Ulrike LEHMANN/Peter WEIBEL (Hrsg.), *Ästhetik der Absenz – Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, MÜNCHEN/BERLIN 1994, S. 10–26, hier S. 13f.

der Bildbeschreibungen und -analyse haben sich wiederholt Hinweise zusammengetragen lassen, die zu einer immanenten Präsenz von Rätselhaftigkeit, Betrachtererwartung, Vieldeutigkeit und einem daraus resultierenden Unbestimmten geführt haben. Im Allgemeinen werden diese Begriffe in ihrer kunstkritischen und philosophischen Anwendung für die Beschreibung der Struktur der ästhetischen Erfahrung hinzugezogen. Gerade in der Forschung zur Kunst der Moderne und der Gegenwart finden sich häufig paradoxe Formulierungen wie die *Bestimmbarkeit des Unbestimmten* oder Begriffe wie *Vieldeutigkeit* und *Unsagbarkeit* bezüglich einer der Kunst eigenen und schwer konkretisierbaren Qualität, einer Art „Mehrwert“ des Kunstwerks.<sup>250</sup> Wenn es stimmt, dass die Erzeugung einer Erwartung, die keine Erfüllung findet und der trotzdem keine eigentliche Enttäuschung folgt<sup>251</sup>, und das Rätsel sowie das Unbestimmte als generelle Eigenschaften des Bildes zu gelten haben<sup>252</sup>, dann verdichtet sich der Eindruck, dass die Bilder de Chiricos auf eine Selbstbezüglichkeit aufmerksam machen. Sie betonen eine bestimmte Eigenschaft des Bildes, sie verweisen auf sie und gleichzeitig bestehen sie aus jener Rätselhaftigkeit, die bereits de Chiricos Kunstbegriff inhärent ist.

Auch in einem anderen, mit dem Unbestimmten eng verbundenen Aspekt der Kunst liegt schon, wie Waldenfels betont, eine kunstimmanente Selbstbezüglichkeit:

„Auf einer weiteren Stufe haben wir es schließlich mit künstlerischen Bildwerken zu tun, mit Kunstwerken im weitesten Sinne, das heißt mit Bildern, die nicht nur sichtbar sind und nicht nur etwas sichtbar machen, sondern die Sichtbarkeit als solche mit sichtbar machen. [...] Das künstlerische Bild zeigt also eine spezifische Form der Selbstbezüglichkeit, eine Art von pikturaler Reflexion, die in

---

<sup>250</sup> Vgl. Gerhard GAMM, *Das rätselvoll Unbestimmte. Zur Struktur ästhetischer Erfahrung im Spiegel der Kunst*, in: GAMM/SCHÜRMANN 2007, S. 25–58, hier insb. S. 27.

<sup>251</sup> GAMM 2007, S. 45.

<sup>252</sup> „Die Kunst scheint eine besondere Nähe und Verwandtschaft zum Unbestimmten zu verspüren, fast möchte man sagen, ihre Magie rühre genau daher, dass über ihr insgesamt der rätselhafte Zauber des Unbestimmten liege: Er sei eine nicht unwesentlichen Bedingung ihrer Existenz und ihrer Attraktion.“ GAMM 2007, S. 24. Auch Boehm betont diese Eigenschaft der Bilder: „Unsere Hypothese besagt ja nicht, dass es scharfe oder unscharfe Bilder gibt, sondern Unschärfe, genauer gesagt: Unbestimmtheit eine Eigenschaft darstellt, die Bildern *generell* zukommt.“ Gottfried BOEHM, *Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes*, in: Ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, BERLIN 2007, S. 199–212, hier S. 200 (Hervorhebung im Text).

einer ‚Reflexion des Sinnlichen‘ (Merleau-Ponty 1984, 21) gründet, diese aber zugleich übersteigt.“<sup>253</sup>

Wenn es also eine Eigenschaft der Kunst ist, die Struktur des Sichtbaren zu entblößen, so führt diese Eigenschaft zur Möglichkeit eines anderen Sehens, einem Sehen, das sich aus konventionsbehafteten Mustern befreien kann:

„Im Medium der Kunst ist Sehen weit über seine identifizierende Funktion hinaus eine Tätigkeit des Anders-Sehen-Lernens und eine Möglichkeit, Dinge anders darzustellen als eine intersubjektiv autorisierte Wahrnehmungsgewohnheit es vorschreibt.“<sup>254</sup>

Diese letztgenannten Aspekte des Rätselhaften und des Unbestimmten sowie des Sehens und des Sichtbaren führen zur Frage, wie sich Wahrnehmung in den Bildern de Chiricos konstituiert und wie sie weiter reflektiert wird.

### 2.5.1 WAHRNEHMUNG ALS EIN ANDERES SEHEN

„Und genau darin liegt das eigentliche Problem der Wahrnehmungsphilosophie: Der Begriff der Wahrnehmung läßt sich nicht definieren.“

L. Wiesing<sup>255</sup>

Es wird hier darum gehen, einige Charakteristika aus den unterschiedlichen und offenen Begriffsebenen der Wahrnehmung herauszustellen, die in den Bildern de Chiricos besondere Prominenz erhalten haben. Im Folgenden wird die Beschäftigung mit der Wahrnehmung auf den Aspekt des Sehens als Prozess weiter eingegrenzt und in der Auseinandersetzung mit den Begriffen Sichtbares/Unsichtbares analysiert.

Um die Betrachtungsweise einer bestimmten Konstitution der Wahrnehmung in dieser Arbeit zu klären und entlang einiger Wahrnehmungseigenschaften zu reflektieren, nehme ich auf einen Text von Schürmann Bezug, der sich ausführlich mit der Frage der Wahrnehmung in Zusammenhang mit dem Kunstwerk beschäftigt hat<sup>256</sup>. Die Autorin hat sich einer phänomenologischen Perspektive gewidmet,

---

<sup>253</sup> Bernhard WALDENFELS, *Ordnungen des Sichtbaren*, in: Gottfried BOEHM (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, MÜNCHEN 1994, S. 233–252, hier S. 238.

<sup>254</sup> SCHÜRMANN 2007, S. 182.

<sup>255</sup> Lambert WIESING, *Einleitung: Philosophie der Wahrnehmung*, in: Ders. (Hrsg.), *Philosophie der Wahrnehmung*, FRANKFURT A. M. 2002, S. 9–64, hier S. 10.

<sup>256</sup> Vgl. Eva SCHÜRMANN, *Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys*, MÜNCHEN 2000.



die auch in der Auseinandersetzung mit den Bildern de Chiricos wichtige Aspekte reflektiert und Analogien aufzeigt.

Eine Konstante, die zum Phänomen der Wahrnehmung gehört, ist das Zusammenspiel einer sinnlichen mit einer kognitiven Sphäre. Ihre Trennung ist nicht möglich, aber ihre nähere Betrachtung und das Bewusstsein für ihre Verbindung zeigt eine Spannung, die de Chirico produktiv einzusetzen wusste. Sinn, Nicht-Sinn oder Vieldeutigkeit bleiben unmittelbar nebeneinander erhalten. Die Fähigkeit der Wahrnehmung, ein „mehr“ durch Sehen und Imaginieren zu entdecken, trifft auf die Tendenz des Blickes und der Logik, intuitiv zu rationalisieren, zu konventionalisieren und zu identifizieren. Das spiegelt sich in der aus der Beschreibung der Bilder resultierenden Beobachtung, dass die Vertrautheit der Elemente, die Klarheit der Szene sowie die Strenge der Linie in einem Gleichgewicht mit Elementen der Störung und Ambiguität bleiben:

„[...] [d]enn die Bilder [de Chiricos] stecken voller visueller Paradoxien, die sich deshalb verbergen, weil sie an der Schwelle der Aufmerksamkeit angesiedelt sind, die zur Konventionalisierung neigende Wahrnehmung sie deshalb allzu gerne übersieht.“<sup>257</sup>

Wahrnehmung charakterisiert sich weiter als ein Bedingungsgefüge: Sie ist Wahrnehmung ‚von etwas‘ – also intentional –, an den Leib gebunden und hat eine zeitliche Ausdehnung. Die Betonung der Intentionalität wurde bereits in der Auseinandersetzung mit der Intensität der Betrachtung bedacht. Die Zeitlichkeit in Form von Erfahrung und Erwartung fand in den Bildern in Gestalt von Erinnerungsfragmenten und kulturellen Bezügen, die sich sogar ausdrücklich in Motiven aus der Biographie de Chiricos zeigten, unterschiedliche Ausdrucksformen. Die Erwartung, dass die Dinge Sinn und Bestand haben, wurde von ihrem vertrauten, urtypischen Aussehen und ihrer Klarheit erweckt. Diese Erwartung findet im Bild weiter keine Bestätigung, sie wird eher verunsichert und die in ihr enthaltenen Formen der Vorahnung, des Unheimlichen und Fremdartigen akzentuiert. Sogar die Rolle der Leiblichkeit, also der Physis des Betrachters, deren „grobe“ Koordinaten beibehalten werden (unten/oben, links/rechts) wird

---

<sup>257</sup> Gottfried BOEHM, *Unverhoffte Wiederkehr. Die andere Seite der Moderne*, in: Martina DOBBE (Hrsg.), *Winter-Bilder: zwischen Motiv und Medium*, (Festschrift für Gundolf Winter zum 60. Geburtstag), SIEGEN 2003, S. 222–240, S. 227.

stärker spürbar. Das geschieht unter anderem durch die unüberwindbaren baulichen Sichtgrenzen (Horizont als Mauer, Palisade, Architektur), die das Bild vor der Weite abschließen<sup>258</sup>. Das Bild jedoch bietet dem Betrachter genug Platz im Vordergrund, um durch die Einsamkeit der Szene, seine Isolation und gleichzeitig seine Präsenz bewusster wahrzunehmen. Eine feste Konstitution von Räumen, Volumina, Distanzen, sogar von Stimmungen (von still, meditativ bis unheimlich und spannungsvoll) wird fraglich: Durch die Störung der konventionellen Koordinaten – Weite, Nähe, Größenrelationen, Perspektive und Erinnerung – wird das eigene leibliche und perspektivisch bedingte Betrachten als Vorgang plötzlich bewusst.

Dies berührt eine weitere konstitutive Eigenschaft der Wahrnehmung, die die Verbindung „Ich und Welt“ betrifft. Diese Verbindung wird vom Künstler deutlich in den Mittelpunkt seiner Bildintention gerückt: Eine Bildwirklichkeit bildete sich, die auf eine Art und Weise vertraut und dennoch fremd erscheint.

Nach Merleau-Ponty definiert sich Wahrnehmung als ein Prozess, in dem Ich und Welt ihre Untrennbarkeit erfahren. Welt ist alles, was das Ich umgibt und in dem das Ich Eigenschaften und Handlungen von sich trennen und wahrnehmen kann, gehört es doch selbst zur umgebenden Welt:

„Wenn es dabei so aussieht, als gäbe es zunächst (für sich und voneinander deutlich unterschieden) die wahrzunehmende Welt einerseits und das wahrnehmende Ich andererseits, entspricht das nicht der Erfahrungswirklichkeit.“<sup>259</sup>

Da die Beziehung Ich und Welt nur als eine sich bedingende und wechselseitige beschrieben werden kann, bei der „[d]as Wahrgenommene seine eigene Wahrnehmung durch seine Struktur und Geschichte [prägt] ebenso wie der Wahrnehmende durch die seine“<sup>260</sup>, gehört Wahrnehmung zum Prinzip der Konstitution von Welt.

Merleau-Ponty charakterisiert dieses verbindende Element als eine „Gleichzeitigkeit von aktiver Hervorbringung und passivem Ergriffensein“<sup>261</sup>. Er überträgt

---

<sup>258</sup> „[...] das ‚natürliche‘ Phänomen des Horizonts [ist] ja kein bloßes Faktum [...], sondern eine virtuelle Schwelle, die unsere Sicht zugleich *begrenzt* und *öffnet*.“ Gottfried BOEHM, *Offene Horizonte. Zur Bildgeschichte der Natur*, in: BOEHM 2007, S.72–93, hier S. 79 (Hervorhebung im Text).

<sup>259</sup> SCHÜRMANN 2000, S. 31.

<sup>260</sup> Ebd., S. 32.

<sup>261</sup> Ebd., S.25.

dieses Prinzip auch in die Kunst, wenn er in der Malerei das „geheime und fieberhafte Entstehen der Gegenstände in unserem Leib“<sup>262</sup> manifestiert sieht.

Von den grundlegenden Eigenschaften der Wahrnehmung kommt man auf de Chiricos Bilder zurück. Das, was Baldacci in Bezug auf das Bild *L'énigme d'un après-midi d'automne* behauptet, entspricht genauso einer sichtbaren Struktur der hier beschriebenen Bilder:

„Vi è come una pluralità indefinita di significati che si toccano e si contrappongono in modo perfettamente circolare, quasi facessero l'uno da contrappunto all'altro senza mai rendersi del tutto espliciti, in un preciso meccanismo nel quale ogni forma, ogni immagine, diventa segno di un linguaggio che non propone tanto concetti da capire quanto sensazioni che suggeriscono la relatività di ogni possibile asserto.“<sup>263</sup>

Auf der Ebene der Bildstrategie und Bildstruktur hat de Chirico wiederholt die rasche Verbindung von Gegensätzen betont: Unbewusstes und Vernunft, Präsenz und Absenz, offene und geschlossene Räume, Leere und Fülle, Stille und Bewegung, Deutlichkeit der Linie und Unlogik des Inhaltes. Auch in den Proportionen war die unmittelbare Verbindung von Weite und Nähe eine Konstante, die zur Instabilität und Verwirrung geführt hat. Die Betrachtung der Bilder zeigte, dass die Oppositionen nicht in einem unüberwindbaren Widerspruch verharrten, sondern dass sie sich selbst in den gegensätzlichen Werten zu finden suchten, um in diesem Prozess eine produktive Spannung zu erzeugen.

Diese kurze Anknüpfung an einige wichtige Aspekte der Wahrnehmung führt zu einem Sehen, das sich als ein dynamischer und nur an die Perspektive gebundener Akt erweist. Dabei zeigt sich, dass

„[...] [d]ie Beteiligung der Erinnerung, des Wissens, des Gestaltungswillens, der Imaginationskraft etc. das Sehen zu einem offenen und vielfach beeinflussbaren Prozeß [machen].“<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Auge und der Geist* [1961], in: MERLEAU-PONTY 2003, S. 285f.

<sup>263</sup> BALDACCİ 1997, S. 81, Ü.d.V.: „Es gibt eine undefinierte Vielzahl an Bedeutungen, die sich berühren und widersprechen, wie in einem perfekten Kreis, fast als würde eine Bedeutung als Kontrapunkt für die andere dienen, ohne dass sie jemals explizit werden würden. Es ist so, als würden sie innerhalb eines genauen Mechanismus bleiben, in dem jede Form, jedes Bild ein Zeichen für eine Sprache wird, die nicht so sehr zu verstehende Konzepte, sondern eher Empfindungen vorschlägt, die die Relativität jeglicher Aussage nahelegen.“

<sup>264</sup> Gottfried BOEHM, *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, in: Ralf KONERSMANN (Hrsg.), *Kritik des Sehens*, LEIPZIG 1997, S. 272–298, hier S. 283.

### 2.5.2 UNBESTIMMTHEIT DES SICHTBAREN

„Noi non pensiamo in nessuna lingua per il semplice fatto che non pensiamo con delle parole e che la parola, come il gesto, pur essendo legate al pensiero, non costituisce l'essenza del pensiero. [...] Tutte le cose ed i fenomeni esistenti che sono stati visti dall'uomo, si sono impressi nel suo spirito sotto forma di immagini, prima che la parola fosse stata trovata per designarli. [...] È certo che la parola ci serve come un freno poichè essa è infinitamente più lenta dell'immagine e frena il succedersi delle immagini, permettendo così al nostro pensiero di analizzarle e di realizzarle. [...] Questo pensiero si esprime in immagini precise ed imprecise.“

G. de Chirico<sup>265</sup>

Vor den Bildern de Chiricos sieht sich der Betrachter mit einem Wahrnehmungsmodus und Sehvorgang konfrontiert, die, in einem alltäglichen System der Dinge und der Orte, mit ihrer eigenen formalen Struktur um einen Sinn ringen. Die betrachtende Stellung des Künstlers wird durch definierbare, betont persönliche Bezüge bewusst wahrgenommen. Sie ist eine Präsenz, die aus der eigenen Betrachtung des Bildes nie ganz zu entziehen ist. Sein Staunen beim Sehen, bei der Organisation des Sichtbaren, das sich formiert, aber nicht faktische Tatsache ist, findet beim Malen, in der Materie, in der außerbildlichen Referenz sowie in den bildlichen Strategien eine Entsprechung, die den Akt der Betrachtung betont. Darüber hinaus war die Entdeckung prägend, dass das Unbestimmte und Rätselhafte ihren Anfang in einem Sehen finden, das bereits Konvention ist. Eine Identifikation der Dinge findet sofort statt. Bei der Suche nach Zusammenhängen und nach einer sinngemäßen Konstruktion der Szene hingegen entsteht ein befremdliches Gefühl. Die Struktur und Strategie der Bilder verhindern eine endgültige Definition und stiften eine sinnliche wie auch kognitive Oszillation. Auch der Begriff des Rätsels, den de Chirico als Titel für mehrere seiner Gemälde einsetzt, geht auf diesen Aspekt des Unendlichen und der Oszillation im Denken wie im Sehen zurück:

---

<sup>265</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Discorso sul meccanismo del pensiero* [1942–43], in: DE CHIRICO 1985, S. 408f, Ü.d.V.: „Wir denken nicht in einer Sprache, aus der einfachen Tatsache dass wir nicht mit Wörtern denken und dass das Wort wie die Geste, auch wenn sie mit dem Denken verbunden sind, nicht die Essenz des Denkens sind. [...] Alle existierenden Dinge und Phänomene sind durch den Menschen gesehen worden, sie haben sich in seinem Geist als Bilder eingepägt, bevor ein Wort gefunden worden ist, um sie zu bezeichnen. [...] Es ist sicher, dass das Wort uns als Bremse dient, weil es unendlich viel langsamer als das Bild ist und das Aufeinanderfolgen der Bilder bremst. Dabei ermöglicht es unserem Denken, die Bilder zu analysieren und sie zu realisieren. [...] Dieser Gedanke zeigt sich in bestimmten und unbestimmten Bildern.“

„Die Faszination der großen Rätsel, von denen auch Nietzsche in *Zarathustra* redet, besteht schließlich darin, daß sich ihre verzögerte Lösung ins unendliche dehnt. Damit sind Fragen an uns gerichtet, die wir niemals beantwortet werden, deren Bedeutung aber darin besteht, daß sie unser Nachdenken in Gang setzen und uns dazu zwingen, ihnen standzuhalten.“<sup>266</sup>

Mit diesem Aspekt des Sehens als Potentialität und Prozess tritt de Chirico in einen künstlerischen Diskurs über die „Kritik des Sehens“<sup>267</sup> ein, der eine lange Entwicklungsgeschichte kennt.

Die Entwicklungsgeschichte einer Kritik des Sehens kann man in diesem Kontext kaum ohne verallgemeinernde Differenzierungen resümieren. So lässt sich zeigen, dass sich diese Kritik lange Zeit von zwei Perspektiven bestimmen ließ. Einerseits galt das Prinzip des Sichtbaren als betrügerischer Schein: „Wer die Wahrheit erkennen will, misstraut dem Augenschein; er sieht mit dem inneren Auge, mit dem Auge des Geistes und der Seele.“<sup>268</sup> Andererseits, ab der kopernikanischen Wende, betonte man eine Sichtbarkeit und ein Sehen, die sich – potenziert von naturwissenschaftlich-technischen Erkenntniswegen – als Konglomerat kontrollierbarer und wissenschaftlich geprüfter Daten verstanden. In diesem Sinne ist die Unsichtbarkeit nicht mehr unerreichbares Jenseits, sondern die Bezeichnung für eine noch zu entdeckende Welt: „Der Wissenserwerb wird damit als ein Prozeß der unablässigen Verschiebung von Sichtbarkeitsgrenzen faßbar.“<sup>269</sup>

Eine neue Perspektive bahnt sich während des 19. Jahrhunderts ihren Weg:

„Das Sehen ist nicht mehr nur das Medium, das dem Wissen zu einer sichtbaren Wirklichkeit hin verhilft, sondern es wird nun selbst ein Herstellen und Tun. Ebenso das Sichtbare. Statt, wie ehemals eine Welt vorzustellen, die sich als sichtbare zeigt, deutet es auf das Sehen selbst zurück.“<sup>270</sup>

Konrad Fiedlers Text *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* [1887] weist auch im ästhetischen Bereich auf jene entscheidende Änderung hin. Fiedler befreit das Sehen aus seiner passiven Rolle und beschreibt es als eine selbstbe-

---

<sup>266</sup> BOEHM 2003, S. 226.

<sup>267</sup> Den Begriff „Kritik des Sehens“ entnehme ich dem Buch *Kritik des Sehens* von Ralf Konersmann, das anhand unterschiedlicher Texte von Platon bis Horst Bredekamp eine Geschichte des Sehens mit ihren reich verzweigten Positionen beschreibt und analysiert. Vgl. KONERSMANN 1997.

<sup>268</sup> Ralf KONERSMANN, *Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens*, in: KONERSMANN 1997, S. 9–47, hier S. 21.

<sup>269</sup> Ebd., S. 34.

<sup>270</sup> Ebd., S. 38.

stimmte und produktive Tätigkeit.<sup>271</sup> In Italien bezieht sich wenig später Benedetto Croce, einer der einflussreichsten Intellektuellen Italiens im 20. Jahrhundert, auf die Texte Fiedlers. Es ist 1911, das Jahr, in dem *L'énigme de l'heure* entstand. Auch Croce spricht von einem Sehen, das selber zur produktiven Aktivität wird und in *La teoria dell'arte come pura visibilità* (Die Theorie der Kunst als reiner Sichtbarkeit) schreibt er:

„Il principio dell'arte non è, dunque, né la bellezza né il concetto né l'imitazione, e neppure il sentimento, ma la visibilità; e l'organo di lei è l'occhio, l'occhio dell'artista concentrato nel vedere, e che non differisce dall'occhio dell'uomo ordinario perché veda diversamente o più, ma perché vede in modo produttivo e vuol possedere sul serio ciò che la natura sembra offrirgli e sottrargli insieme.“<sup>272</sup>

Später wird auch Merleau-Ponty in verschiedenen Schriften, von *Die Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945) über *Das Auge und der Geist* (1961) bis zu dem posthum erschienenen *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964), der Wahrnehmung und dem Sehen durch diese neugewonnene Perspektive einen neuen Stellenwert geben<sup>273</sup>. Dadurch verliert

„[...] das Sehen seine konstruktive Statik und technische Abstraktheit, [und] - gewinnt die ihm eigentümliche Prozessualität zurück, seine Einbindung in den Körper, dessen Augen sehen.“<sup>274</sup>

Parallel zu einem historischen Kontext stellt sich die Frage, welche Implikationen ein produktives Sehen mit sich trägt.

Das Sehen enthält mindestens zwei Aspekte: Zum einem ist es nicht geradlinig, nicht logisch, eher rätselhaft und widersprüchlich. Schon Fiedler hatte die nicht vollständige Greifbarkeit des Sinnlichen und des Sichtbaren bedacht:

„Jene Vollständigkeit der sinnlichen Auffassung, zu der wir gelangen zu können vermeinen, ist im Grunde doch nur eine scheinbare; sie ist in Wahrheit nicht

---

<sup>271</sup> Vgl. Konrad FIEDLER, *Theorie der Sichtbarkeit*, in: KONERSMANN 1997, S. 202–209.

<sup>272</sup> Benedetto CROCE, *Nuovi Saggi di estetica*, BARI 1920, S. 242. „Das Prinzip der Kunst sei weder die Schönheit, noch der Begriff, noch die Nachahmung, nicht einmal das Gefühl, sondern die *Sichtbarkeit*. Deren Organ ist das *Auge*, das im Sehen konzentrierte Künstlerauge, das sich vom Auge des gewöhnlichen Menschen nicht deshalb unterscheidet, weil es anders oder mehr sähe, sondern weil es in *produktiver* Weise sieht und sich das im Ernst zu eigen machen will, was ihm die Natur zugleich darzubieten und zu entziehen scheint.“ Benedetto CROCE, *Die Theorie der Kunst als reiner Sichtbarkeit* [1911], in: Benedetto CROCE, *Kleine Schriften zur Ästhetik*, Bd. 2, hrsg. von Julius VON SCHLOSSER, TÜBINGEN 1929, S. 194.

<sup>273</sup> Wenn die Änderung der Perspektive und die dadurch entstandene Reflexion über das Sehen auch durch die Schriften Fiedlers und Croces de Chirico hat erreichen können, darf der weitere Hinweis auf die Schriften Merleau-Pontys hingegen nicht als möglicher Einfluss verstanden werden.

<sup>274</sup> Gottfried BOEHM, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: BOEHM 1994, S. 11–38, hier S. 19.

vorhanden; sie stellt sich nicht als ein bestimmtes nachweisbares Gebilde dar, sie ist eine Annahme, eine Voraussetzung, die wir in unserem Bewusstsein nicht realisieren können. [...] Wir kommen hier auf das eigentliche Thema der vorliegenden Untersuchungen. Hatte es sich in dem Vorhergehenden um das Eingeständnis gehandelt, daß wir in einer Täuschung leben, solange wir meinen, ein Sinnlich-Wirkliches als ein Sinnlich-Vollständiges in irgendeinem Gebilde unseres Bewußtseins besitzen zu können: [...]. so handelt es sich nun um den Nachweis, daß auch ein sichtbarer Gegenstand eben dieser seiner Sichtbarkeit nach uns als ein zu endgültiger Entwicklung gelangtes Gesichtsbild so ohne weiteres nicht angehören könne.“<sup>275</sup>

Zum anderen enthalten das Sehen wie der Blick auch eine Tendenz zum Rationalisieren und Konventionalisieren, die dann zu einer, wenn auch relativen, Fassbarkeit des Realen führt. Das Sehen ist also immer sowohl von einer Ungreifbarkeit wie von einer Auswahl oder von einem Übersehen begleitet. Diese Oszillation und Potentialität überträgt sich auch auf die Konstitution des Sichtbaren, die die Spuren sowohl einer Verengung des Blickes wie auch einer Unvollständigkeit beinhaltet. Eine Unvollständigkeit, die keineswegs als minderwertige Eigenschaft zu gelten hat. Im Gegenteil: Die Unvollständigkeit erlaubt eine Beweglichkeit des Sichtbaren, die auch seinen Reichtum bedingt.

Auch im Bild ist diese Struktur vorhanden. In den Bildern de Chiricos, die diese Struktur thematisieren und bewusst werden lassen, bilden sich Korrespondenzen, Erinnerungen und kompositorische Bezüge, die sich nicht fixieren lassen. Sie bleiben trotzdem mit der wiedererkennbaren Alltagswelt und malerisch mit einer kompositionell bedingten „Ordnung des Sehens“ verbunden. Das Bekannte wird zwar mit anderen Augen betrachtet, aber „die Sehart, ob alt oder neu, verweist [...] auf eine bestimmte Sehordnung“<sup>276</sup>.

Im Bild führte die Entdeckung neuer Zusammenhänge und die Zusammenführung unterschiedlicher perspektivischer, lichtbedingter und inhaltlicher Ebenen zum Eindruck einer vertieften Betrachtung. Das Sichtbare erhält eine stärkere komplexere Präsenz, die intuitiv erschlossen wird, aber die ein Bewusstsein für die Unbestimmtheit dessen, was wir wahrnehmen, verursacht. Ähnliches scheint auch de Chirico zu formulieren, wenn er über seine Bilder schreibt:

---

<sup>275</sup> FIEDLER 1997, S. 204ff.

<sup>276</sup> WALDENFELS 1994, S. 233–252, hier S. 237.

„La scena però non sarebbe cambiata, sono io che la vedrei sott'un altro angolo. Eccoci all'aspetto metafisico delle cose. Deducendo si può concludere che ogni cosa abbia due aspetti: uno corrente quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro lo spettrale o metafisico [...].<sup>277</sup>

Der Weg zu einem Sehen als Prozess und Potentialität und zu einem Sichtbaren, dessen Reichtum und Spannung in der Oszillation und Unbestimmtheit liegt, führt weiter zu Überlegungen über Verbindungen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem.

### 2.5.3 VERBINDUNG SICHTBARES/UNSICHTBARES

Es gibt verschiedene Argumentationswege, mit denen der Dualismus Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit und ihre Beziehung und gegenseitige Durchdringung zu belegen sind. Auf die wichtige Rolle dieser schwer in Worte zu fassenden Verbindung wurde schon im ersten Kapitel eingegangen. Eine Skizze von unterschiedlichen Auslegungen, die der Begriff der Unsichtbarkeit in der Kunstwissenschaft erfährt, zieht diverse Möglichkeiten in Betracht. Unsichtbarkeit im Bild kann als hieratische Stimmung gelten, als kultureller Hintergrund fungieren oder als Verbergung und Verhüllung eingesetzt werden. In der Beschreibung der drei Bilder de Chiricos und in der darauffolgenden Analyse wurde dagegen eine Argumentation entwickelt, die die Verbindung von Sichtbarem und Unsichtbarem als eine strukturelle Grundlage der Wahrnehmung und des Bildes selbst reflektiert. Nichtsdestotrotz gilt es darauf hinzuweisen, dass de Chirico auch mit den unterschiedlichen bereits erwähnten Formen der Unsichtbarkeit ein fortlaufendes Spiel lebendig hält. Auf der Symbolebene vermitteln seine Referenzen einen hieratischen wie rätselhaften Subtext. Sie beschwören sowohl eine mythische als auch mythologische Ebene und verweisen auf eine Transzendenz und eine Taktik des Verbergens. Motive wie Mauer, Palisade, Gardine oder die Arkadenarchitektur zeigen und verstecken zugleich; der starke Einsatz der Schatten verweist auf An- wie Abwesenheit des Dinghaften. Auch die unsichtbare Verbindung der verschiedenen Elemente des Bildes schreibt sich in die Beziehung

---

<sup>277</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Sull'arte metafisica* [1918–22], in: DE CHIRICO 1985, hier S. 85f. Übers.: „Die Szene hätte sich nicht verändert. Ich wäre es, der sie unter einem anderen Gesichtspunkt sähe. Damit sind wir beim metaphysischen Aspekt der Dinge. Ich kann daraus folgern, dass jede Sache zwei Aspekte hat. Der eine ist der geläufige, den wir fast immer wahrnehmen und den die Menschen generell sehen. Der andere ist der spektrale oder metaphysische Aspekt [...].“ DE CHIRICO, *Gesammelte Schriften*, 1973, S. 44.



der sichtbaren und unsichtbaren Qualität der Dinge ein: Kulturelle Bezüge sowie die Erweiterung des Sujets durch Wiederholungen, Assoziationen und Evokationen bilden ein wahrnehmbares Netz. Die Verbindung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die in den Bildern zu Irritationen und Spannung führt, wird von de Chirico bildstrategisch bewusst in den Motiven wie in der Struktur seiner Werke eingesetzt.

Im Umgang mit grundlegenden, konstitutiven Aspekten der Wahrnehmung wie Bildtiefe, Räumlichkeit, Nähe, Weite, Bewegung, Stille etc. zeigen die Bilder außerdem eine produktive Verunsicherungsstrategie. Auch spezifische Aspekte der Materie, der Farbe sowie des Malgrundes und seiner Zweidimensionalität oszillieren in einem Gleichgewicht aus Oppositionen.

Zusätzlich zu einem durch auslegbare Symbole und Motive angedeuteten Unsichtbaren oder Unbestimmten wird auch der Dualismus Sichtbares/Unsichtbares eingesetzt, um Wahrnehmung und Bild grundlegend zu gestalten. De Chirico schafft eine effektvolle Oszillation des Sichtbaren, dank einer in ihm latent wirkenden Unsichtbarkeit. Eine solche latente Möglichkeit beschreibt auch Boehm, nicht in Verbindung zu den Bildern de Chiricos, aber als Eigenschaft von Bildern:

„Die dem Horizont eigene Mobilität bedingt, dass das Abwesende nicht aus der Welt ist, sondern, als Potentialität möglicher Präsenz, im Zustand der Latenz verharrt. Das Unsichtbare ist keine Transzendenz, sondern es hält sich als realisierbare Sichtbarkeit in der Welt bereit.“<sup>278</sup>

In dieser Hinsicht ist das genannte Gegensatzpaar untrennbar. Diese Art der Verbindung wird prägnant von Schürmann beschrieben:

„Das Unsichtbare ist eine Form von Negativität, die zum Sichtbaren gehört wie das Schweigen zum Sprechen, wie die Pausen zur Musik. Beide Seiten greifen ineinander nach Art einer Figur-Grund-Konstellation.“<sup>279</sup>

Den Zusammenhang von Unbestimmtheit und Potentialität der Wahrnehmung hatte schon die Phänomenologie Husserls in die Ästhetik eingeführt. Dies kommt in der Feststellung zum Tragen, dass die Vorderseite eines Gegenstandes thema-

---

<sup>278</sup> Gottfried BOEHM, *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz*, in: Gottfrid BOEHM/Birgit MERSMANN/Christian SPIES (Hrsg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, MÜNCHEN 2008, S. 14–41, hier S. 23.

<sup>279</sup> SCHÜRMAN 2007, S. 184.

tisch und die Rückseite hingegen implizit, also potentiell ist. Potentiell, weil das gleiche Objekt sich je nach Sichtweise ganz anders zeigen kann und trotzdem seine Identität bewahrt.<sup>280</sup> Eine Potentialität aber, die nur von der Oszillation des Unbestimmten gegeben ist:

„In einer freien Fortführung des Gedankens von Husserl kann man sagen, dass in jeder Wahrnehmung von etwas eine spannungsvolle, eine ‚unmögliche‘ Synthese von Sichtbarem und Unsichtbarem, von thematisch Identifizierbarem und Unthematischem stattfindet.“<sup>281</sup>

Das Bewusstsein für dieses Phänomen scheint in den Gemälden de Chiricos verbildlicht zu werden, so dass man hier betrachtend die Oszillation des Sehens erfahren kann. Dieser Prozess des Sehens, der sich zwischen Verengung und Offenheit, Bestimmtem und Unbestimmtem, konkretem Bezug und offener Andeutung abspielt, war in den Gemälden auf verschiedenen Ebenen deutlich in Erscheinung getreten.

In dieser Arbeit ist die Bedeutung der Verschränkung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in der Kunst unter verschiedenen Ansichten im ersten, einführenden Kapitel skizziert worden. Die Bedeutsamkeit ihres Zusammenspiels gilt natürlich nicht nur für de Chirico. Er entwickelt jedoch dafür ein Bewusstsein, das zu einer grundlegenden Eigenschaft seiner Bilder wird.

Die Charakteristika der Verbindung Sichtbares/Unsichtbares, die sich am meisten in Bezug auf die Malerei de Chiricos als gewinnbringend und weiterführend zeigen, sind also die, die Potentialität und Generativität im Prozess bedenken. Sie geben dem Moment und der Tatsache der Betrachtung des Bildes eine besondere Spannung.

Um zu einem bildimmanenten Gleichgewicht, zu jenem Unbestimmten, einer Relativität von Sinn und Sinnlichem und letztendlich einer Wahrnehmung eines Sichtbaren, das es noch nicht gibt, sondern das sich ständig konstituiert, zu ge-

---

<sup>280</sup> Vgl. Gottfried BOEHM, *Unbestimmtheit*, in: BOEHM 2007. Zu Recht erinnert Boehm daran, dass die Analyse Husserls sich auch die Organisation von Bildern betreffend weiterdenken lässt, mit dem wichtigen Unterschied jedoch, dass das wahrgenommene Ding sich von seiner Darstellung grundlegend unterscheidet: „Die Unbestimmtheit, die Husserl in der Abschattung des Gegenstandes identifiziert, wandert im Falle visueller Darstellungen von seiner Rückseite in den Grund der Darstellung selbst.“ Ebd., S. 210.

<sup>281</sup> Boehm weist in seinem Text auch darauf hin, dass Merleau-Ponty in seinen Schriften *Phänomenologie der Wahrnehmung* [1945] und in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* [1964] diese Argumentation Husserls weiterführt. Ebd.

langen, werden die Oppositionen eingesetzt. Das könnte nicht geschehen, wenn das Sichtbare nicht konstant von einem Unsichtbaren begleitet wäre, das es nicht zur Ruhe kommen lässt:

„Mit dem Sichtbaren taucht sofort das Unsichtbare auf, ohne dass dieses in einem bloßen Nichtsichtbaren aufginge. Das Unsichtbare‘ ist nicht einfach die Verneinung, die Absenz ‚des Sichtbaren‘. Beide sind eher als ein gegenseitiges Antwortgeschehen zu verstehen, das ihren spezifischen Zusammenhang, wenn man so will, ihr ‚Spiel‘ konstituiert.“<sup>282</sup>

Die Bilder de Chiricos bewegen sich in einem Bereich zwischen einer klaren Komposition mit einer wirkungsvollen Zeichensprache und einem Unbestimmten ohne Lösung.

So entsteht eine Malerei, die in ihrem Wesensmerkmal bewusst figurativ ist, doch weder abbildend, noch erzählend, noch in einer künstlerischen Strategie der absoluten, freien oder willkürlichen Assoziation aufgeht. Wenn man bedenkt, dass sich schon im Sehen, im Alltäglichen, in der Materie und in der Verbindung von Formen, Linien, Ecken und Objekten für de Chirico der nie endgültige Sinn – und damit auch konsequenterweise der Nicht-Sinn – des Realen manifestiert, ist es nachvollziehbar, warum er malerisch in der Welt des Figurativen und Alltäglichen bleibt: Sogar die Traumwelt kann die metaphysische Brisanz des alltäglichen Realen nicht übersteigen.<sup>283</sup>

---

<sup>282</sup> Georg STENGER, *Generativität des Sichtbaren: Phänomenologie und Kunst*, in: Rudolf BERNET/Antje KAPUST (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, MÜNCHEN 2009, S. 169–189, S. 170.

<sup>283</sup> Vgl. Fußnote 66.

### 3 FILIPPO DE PISIS: HARMONISCHE OPPOSITIONEN

Trotz einer sich wiederholenden und sofort wiedererkennbaren Struktur fällt es schwer, die „einfache Komplexität“ der Bilder de Pisis' zu erfassen. Bildträger wie Leinwand, Papier, Pappe oder Karton, die sauber oder schmutzig, weiß oder braun sein können, vermitteln eher eine gewisse Zufälligkeit als eine feste Bestimmung.<sup>284</sup> Bisweilen ist die Farbe kompakt und die Linien erscheinen deutlich und voll, dann wieder bestehen sie aus trockenen Überresten und die Farbe ist pastos oder dünn aufgetragen. Immer erreichen die künstlerischen Mittel eine allen gemeinsame und spezifische Wirkung, in der Schwebe bleibend zwischen präzise und undefiniert, intensiv, aber nicht sentimental, auf die Essenz gebracht, ohne in das Plakative des Symbolischen oder Allegorischen zu geraten.

Mit der gewissen Zufälligkeit und Bescheidenheit der Bilder hinsichtlich Sujet und Material verbindet sich eine starke sinnliche und emotionale Komponente. Leidenschaftlich und empfindsam erscheinen die Art der Farbgebung, der schnelle Malgestus und die melancholische Stimmung, die das Sujet umgibt. Die Betonung der Subjektivität der Wahrnehmung, die das Flüchtige und Wechselhafte des Bildes erfasst, trägt zu der intensiven Wirkung der Bilder bei.

Anstatt sich entlang biographischer Eckpunkte zu bewegen, wird die Analyse der Bilder de Pisis' einer anderen Perspektive folgen. Auffällig ist vor allem, dass die Bilder sich einer konkreten Aussage verweigern und unfassbar bleiben. Wissenschaftliche Objektivität einerseits und Subjektivität der Wahrnehmung andererseits, Präzision und Andeutung, Weite und Nähe, groß und klein, vergänglich und unendlich sind nur einige der Oppositionen, die die Bilder vorführen. Doch die angeblichen Gegensätze bedingen sich gegenseitig und erfahren durch ihre jeweils andere Komponente eine Erweiterung ihrer Definition. Dabei zeigt sich, dass Kenntnisse, Erwartungen und Voraussetzungen des Betrachters wichtige Prämissen sind, aber nicht mehr verlässliche Normen. Die Wahrnehmung des Betrachters entdeckt dabei den Reichtum des Undefinierten.

---

<sup>284</sup> Auch die Verarbeitung des Trägers kann unterschiedlich ausfallen. So sind manche Leinwände grundiert und glatt, andere hingegen „roh“ gelassen und deswegen noch grob faserig.

### 3.1 MEERESSTILLEBEN: DIE KOMPOSITION

Die *Nature morte marine* (Meeresstilleben) besitzen eine sich wiederholende Struktur. Es ist deswegen möglich, eine allgemeine Beschreibung der Komposition vorzunehmen, die für alle in dieser Arbeit analysierten Bilder gültig ist.

Im Vordergrund der Bilder liegen wenige Objekte verstreut. Nicht künstliche Gegenstände<sup>285</sup> wie Tassen, Gläser, Schüsseln, Gold, Münzen und Büsten, sondern Pflanzen, Früchte, Fische, Muscheln oder Vögel, die, wie gestrandet, Teile einer größeren organischen Welt sind. Zwei Drittel des Bildes, bei manchen ist es mehr, bei manchen weniger, sind damit besetzt. Die Größe der Objekte bildet einen überdimensionalen Vordergrund. Was zum Hintergrund oder zum oberen Teil des Bildes gehört, ist durch eine blaue Linie – Horizont und Meer –, die das Bild in der Waagerechten teilt, meistens genau definiert. Darüber breitet sich der Himmel aus, vielleicht noch einige Wolken und schwarze Vögel. Die Geschlossenheit, Größe und konsequente Nähe des kompakten Vordergrundes stehen in abrupter Opposition zu der Offenheit und Weite von Luft und Meer.

Variationen sind möglich, aber sie bewegen sich innerhalb dieser schematischen Landschaft. Die flache Ebene, auf der die Objekte liegen, ist grau, dunkel oder mit hellen, leuchtenden Farben gemalt und kann Sand oder Strand, aber auch ein Karton oder ein Tisch sein. Das Spiel mit dem Kontrast zwischen Nähe und Weite, Solidität der vorderen Fläche und Luftigkeit des Horizontes bleibt in jedem Fall bestehen, wie wenn Land und Meer sich treffen.

Einige Elemente können die unmittelbare Gegensätzlichkeit von Proportionen und Raumwahrnehmung weiter destabilisieren. Der Strich mit langem Schatten, eine sehr stilisierte menschliche Figur an der Grenze zwischen Land und Meer, ist eine klare Hommage an de Chirico<sup>286</sup> und betont die Disproportion zwischen

---

<sup>285</sup> Mit „künstlichen“ Gegenständen sind hier hauptsächlich Objekte gemeint, die von Menschenhand geschaffen sind, wie Gläser, Schüsseln, aber auch geschnittene Fleischstücke oder reich arrangiertes Gemüse und Früchte, bei denen die Zusammenstellung und der Kontext, in dem sie dargestellt sind, mit einer menschlichen Aktivität in Verbindung zu bringen sind. Vgl. Norbert SCHNEIDER, *Stilleben: Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, KÖLN 1989.

<sup>286</sup> Teilweise ist es nur der eindeutige Verweis auf de Chirico, der diese schemenhaften Striche auf dem Strand zu menschlichen Figuren werden lässt. Die fast hieratische Kraft der Figuren de Chiricos ist in den Bildern de Pisis' nicht mehr vorhanden. Im Gegenteil: Die kleinen „Strichmännchen“ können im Vergleich zur melancholischen, durch Einsamkeit und Verwesung geprägten Stimmung der Bilder sogar eine lustige und komische Wirkung erzeugen.

Hinter- und Vordergrund. Eine ähnliche Wirkung erzeugen die Architekturelemente. Häuser und Kirchenfassaden sowie die schematische menschliche Figur passen sich nicht einem „logischen“ Kontext an, bleiben aber trotzdem Teile eines vertrauten Vokabulars. Ihre Rolle als kulturelles Zeichen, als Stimmungsformel, als Vertreter eines geläufigen Architekturstils oder einer erlebten Landschaft lässt sie nicht absurd erscheinen und erlaubt, dass sie sich, ohne wie Attrappen oder Puppenkonstruktionen zu wirken, neben genauso großen Muscheln, Pilzen und Früchten behaupten.

## 3.2 BILDBESCHREIBUNGEN

In den folgenden Beschreibungen von fünf Bildern de Pisis', die in der Zeit von 1923 bis 1947 entstanden sind (*Conchiglie*, *Funghi con la chiesa di Saint-Sulpice*, *Natura morta e foglia*, *Natura morta marina* und *Composizione con pesce, agli e vela bianca*) wird auf einige Aspekte – wie unter anderem auf die Bezugnahme zur Naturstudie – hingewiesen, die sich in der weiterführenden Analyse als relevant in Verbindung mit Fragen des Sehens und der Wahrnehmung erweisen.

### 3.2.1 CONCHIGLIE (1923)

Im Vergleich zu den späteren Bildern, gemalt mit schnellen, kurzen, fast punktuellen Pinselstrichen, die für den Stil de Pisis' als charakteristisch gelten, wirkt das frühe Bild *Conchiglie* (ABB. 15) in seiner Malweise naiv und steif.

Klare Abgrenzungen und geometrische Linien tragen zu dieser Wirkung bei. Der hellbraune, kompakt wirkende Strand ist eine zum Betrachter parallele Fläche ohne eigentliche Tiefe. Sie ähnelt einer hohen Mauer, die mehr als zwei Drittel des Bildes für sich in Anspruch nimmt. Das Meer, ein dunkelblauer, breiter Strich, und der helle, wolkenlose Himmel bilden den Ausblick. Keine Luft- oder Linearperspektive ermöglicht ein Abschweifen und Voranschreiten des Blickes, Tiefe und Luftigkeit sind nicht eingeleitet. Der Wechsel zu dieser weiten Dimension von Raum und Materialität geschieht ziemlich abrupt.

Die wenigen Muscheln, ordentlich und sauber auf die Fläche gelegt, zeigen eine befremdende Mischung: Sie sind detailliert, aber mit einer Art kindlichen Frontalität „beschrieben“. Ihre Schatten, Lichtreflexe und feinen Linien stehen im Kontrast zu der sonst kargen, stilisierten Charakterisierung ihrer Umgebung. Sie wirken gewollt hingelegt, fremd und diesem Ort nicht wirklich zugehörig.

Das Bild ist nicht das erste der *Nature morte marine*. De Pisis hatte neben seiner literarischen Arbeit schon in Ferrara und in Rom viel mit bildender Kunst experimentiert.<sup>287</sup> Aus dieser Zeit, genauer von 1916, ist *Paesaggio con le conchiglie*

---

<sup>287</sup> „[...] a dieci anni aveva iniziato i primi studi pittorici sotto la guida del professor Odoardo Domenichini, poi del professor Giovanni Longanesi [...]“ Guido BALLO, *De Pisis*, TORINO 1968, S. 145, Ü.d.V.:

(ABB. 16). Die Naivität dieses früheren Bildes hängt mit dem Versuch zusammen, eine perspektivisch logische Strukturierung des Raumes zu bewahren. Der Strand mit Muscheln befindet sich in der unteren Bildhälfte. Das Meer, das sich in der Weite ausbreitet, mit mehr oder minder detailliert gemalten Schiffen, ist noch eine Fläche und keine Horizontlinie. Ein vorschreitendes Strichmännchen, ein lustiges Detail in der bedeutenden Konzentration auf die stillen Elemente, befindet sich auf der Linie zwischen Strand und Meer.

*Conchiglie* von 1923 gewinnt beim Vergleich einige interessante Aspekte. Thema und Komposition von *Paesaggio con le conchiglie* werden im späteren *Conchiglie* offensichtlich wieder aufgegriffen. 1923 besteht die Naivität des Bildes aus einer schematischen Landschaft mit wenigen Linien und kontrastierend dazu einem Rest dekorativer Abbildungsprinzipien, wie beispielsweise in der Detailgenauigkeit der Objekte. Der neue Umgang mit der Perspektive, der abrupte Wechsel von Nähe und Tiefe, die Vereinfachung der Komposition und die Führung der Maßstäbe bis ins Extreme leiten schon um 1923 zu dem Spezifischen aller späteren *Nature morte marine* über. Trotz des frühen Datums und des vorsichtigen Umgangs mit Linien und Formen ist die dialektische Spannung von Raum, Farbe und Perspektive, zwischen geschlossen und offen, fest und ungreifbar schon wirkungsvoll eingesetzt. Die Spannung baut sich noch durch starke Kontraste auf, profitiert aber von der melancholischen Stille der Komposition und der organischen Objekte. Letztendlich erlauben sie und die Vertrautheit dieser auf das Wesentliche reduzierten Landschaft, dass sich, subtiler als es die Abruptheit der Gegensätze suggerierte, die Spannung manifestiert.

Das Bild *Conchiglie* erinnert mit seiner gleichmäßigen Fläche, von der sich die Objekte mit genauen Umrissen und Schlagschatten abheben, an die Technik der Collage. Von dieser Technik hatte de Pisis schon in früheren Jahren häufig Gebrauch gemacht (ABB. 17). Ob diese ersten Collagen unter dem Einfluss einer dadaistischen Komponente stehen, ist nicht eindeutig zu beantworten. Briganti, der sich dabei auf Francesco Arcangeli beruft, sieht die *Papiers collées* von 1919 bis 1920 als dadaistische Amusements:

---

„[...] mit zehn Jahren hatte er mit seinem ersten Malunterricht begonnen, unter der Führung des Lehrers Odoardo Domenichini gefolgt von Giovanni Longanesi [...].“



„[...] fra il 1919 e il 1920 [de Pisis] esegue una serie di collages con nature morte, piene indubbiamente di buone intenzioni metafisiche ma che, come osservò Arcangeli, più che alla misteriosa gravità dell'enigma o al senso profondo delle cose sembrano richiamarsi, allegramente e spensieratamente, al gioco del non-senso del Dada.“<sup>288</sup>

Der Vergleich mit Dada-Collagen auf der Ebene des „Nicht-Sinnes“ oder des Amusements bleibt aber wenig überzeugend. Die Collagen de Pisis' und auch die späteren Bilder haben mit Entfremdung von Objekten oder ihrer absurden Zusammenführung nichts gemein. Die Sorglosigkeit mit der de Pisis teilweise Zeichen und Ikonen verwendet, ist nie bis zur Unsinnigkeit getrieben, weil auch hier immer ein Sinn für vertraute Evokationen vorhanden bleibt. Der Vergleich mit der dadaistischen Arbeitsweise wirkt überzeugender, wenn die Betrachtung andere Aspekte betont:

„[...] viene davvero la tentazione di chiamare in causa una temperie dada [...] i frammenti ‚ritagliati‘ e quindi incollati su una superficie più capiente, sono selezionati in modo da portarsi dietro un sapore denso di cose, in luogo di valere solo per le loro sagome esterne, o per il tessuto materico di cui sono fatti, cioè, in sostanza, come semplici mattoni da costruzione, secondo la logica che aveva spinto i cubo-futuristi all'impiego di soluzioni apparentemente analoghe.“<sup>289</sup>

Diese inhaltliche Fülle, die einhergeht mit einer Art Isolierung oder einem Verlagern des Objektes auf eine andere räumliche Ebene, bleibt auch für spätere Bilder prägnant.

Ausgehend von der Technik der Collage bietet sich eine weitere Reflektion über die besondere Qualität von *Conchiglie* und darüber hinaus über eine sich wiederholende Charakteristik der Meeresstillleben an.

„Esse [le „tarsie cartacee“, i collage] in qualche modo continuano certe tendenze che in lui si erano manifestate ancor prima, e lo avevano portato a raccogliere elementi preziosi, ma nello stesso tempo naturali, in erbari e bestiari. Le cronache biografiche ci dicono che egli era stato fin dai primissimi anni un

---

<sup>288</sup> BRIGANTI 1991, S. 142, Ü.d.V.: „Zwischen 1919 und 1920 realisiert de Pisis einige Collagen mit Stillleben, die sicherlich gute metaphysische Absichten hegen, aber, wie schon Arcangeli bemerkte, anstatt an die geheimnisvolle Schwere des Rätsels oder an den tiefen Sinn der Dinge erinnern sie fröhlich und unbeschwert an das dadaistische Unsinn-Spiel.“

<sup>289</sup> Renato BARILLI, *L'arte di de Pisis: collezione e montaggio*, in: Ders. (Hrsg.), *De Pisis, dalle avanguardie al diario*, Ausst.-Kat. MILANO 1993, S. 11–25, hier S.11f., Ü.d.V.: „[...] es entsteht wirklich die Versuchung, eine Dada-Atmosphäre aufzurufen [...] die Fragmente, ausgeschnitten und auf eine größere Fläche geklebt, sind so ausgewählt, dass sie die Dinge an sich, ihren „Geschmack“ mitführen. Sie gelten nicht nur für ihre Umrisse oder die Materie, aus der sie bestehen, sie sind nicht einfache Bausteine. Eine solche Logik hatten hingegen die Kubo-Futuristen verfolgt und Lösungen angewendet, die nur scheinbar ähnlich waren.“

raccoglitore appunto, di meraviglie naturali con cui aveva puntato alla costituzione di fitte ‚Wunderkammern‘.<sup>290</sup>

De Pisis sammelte alles: von Pflanzen und Schmetterlingen über Stoffstücke bis zu Vasen, von wertvollen bis zu halb verrotteten oder im Müll gefundenen Dingen. Eine Art wissenschaftliche Zielstrebigkeit trifft auf eine fast undifferenzierte Liebe für die Materie, das Changieren der Farben, die Formen, die Funktionen und ihre evokative Kraft.

Diese Aktivität ist geprägt von einem wissenschaftlichen Anspruch, einer taxonomischen Einordnung und der Sonderung von Lebewesen nach einer biologischen Struktur. Collage und Sammeln treffen sich in diesem wissenschaftlichen Aspekt. Beide wiederum erinnern an die Technik der Miniaturen.

Die niederländischen Miniaturen des 16. und 17. Jahrhunderts<sup>291</sup>, unter anderem von Joris Hoefnagel (ABB. 18, 19) und Jan van Kessel (ABB. 20, 21), werden auch als Naturstudien betrachtet und als „Vorstufe des selbständigen Stillebens“<sup>292</sup>.

Teilweise wurden die Objekte (Insekten, Tiere, Pflanzen und Früchte) vor einer offenen Landschaft dargestellt. Teilweise wurden auf enzyklopädische Art Pflanzen und Tiere, wie auf einem Blatt Papier liegend und von einer Nadel festgehalten, nebeneinandergereiht und detailgenau wiedergegeben. Die Technik

---

<sup>290</sup> BARILLI 1993, S. 12, Ü.d.V.: „Diese [Papierintarsien, Collagen] führen auf eine Art manche Tendenzen weiter, die sich bei ihm schon früh manifestiert und dazu gebracht hatten, wertvolle Elemente, Naturelemente, in Herbarien und Bestiarien zu sammeln. Die biographischen Berichte teilen mit, dass er schon von frühen Jahren an ein Sammler von Wunderwerken der Natur war. Damit hatte er versucht, dichtgedrängte ‚Wunderkammern‘ einzurichten.“ R. Barilli ist der einzige mir bekannte Kunsthistoriker, der in der Collage und der Sammeltätigkeit de Pisis’ eine Verbindung sieht. Er macht diese Verbindung an zwei Aspekten fest: Zum einen an seiner Neigung, aus dem großen Bereich des „Schon-Vorhandenen“ auszuwählen und zu sammeln und zum anderen an der zweidimensionalen Natur von Herbarien und Bestiarien, die Dinge in trockener, gepresster Form (damit an das Prinzip der Collage erinnernd), konservieren.

<sup>291</sup> Von seinem Interesse an den Miniaturen und seinen Kenntnissen darüber sowie von seiner Arbeit „als ‚Miniaturist‘“ hat de Pisis selbst häufig berichtet. In einer der ausführlicheren Monographien über de Pisis hat Guido Ballo diesen Aspekt auch betont: „[...] si volge al passato, attratto da pittori antichi, che egli vuole imitare. Non ha ancora un vero rapporto con l’arte del nostro tempo: è affascinato dalla miniatura, dai fiamminghi, dalle pergamene. [...] La sua formazione, in sostanza, prima del 1916, quando incontra De Chirico e maturano in lui nuovi fermenti per linguaggi del nostro tempo, è avvenuta attraverso studi umanistici, con interessi per certi fenomeni della scienza [...]“. BALLO 1968, S. 145–146, Ü.d.V.: „[...] er schaut auf die Vergangenheit, er fühlt sich zu den alten Malern hingezogen, die er nachahmen will. Er hat noch keine richtige Beziehung zur Kunst unserer Zeit: Er ist von der Miniatur, den Niederländern, den Pergamenten fasziniert [...]. Im Grunde besteht seine Prägung vor 1916, als er de Chirico kennen lernt und eine neue zeitgenössischere Sprache in ihm reift, aus humanistischen Studien mit Interessen für bestimmte Phänomene der Naturwissenschaft.“

<sup>292</sup> Karl SCHÜTZ, *Naturstudien und Kammerstücke*, in: Wilfried SEIPEL (Hrsg.), *Das Flämische Stilleben 1550–1680*, Ausst.-Kat. LINGEN 2002, S. 60–66, hier S. 61.

ähnelt bereits dem *Trompe-l'Œil* und die Wirkung erinnert an die *Papiers collés*.

Die erste Eigenschaft der Naturstudien, der ersten Stilleben in der Flämischen Malerei, ist „die detailgenaue Wiedergabe der dargestellten Gegenstände“<sup>293</sup> und die ist bei de Pisis, im Sinne von „Abbildung“, nie gegeben. Vorhanden ist aber eine Art typisierter und neutraler Grund, vor dem die „beseelten“ einzelnen organischen Objekte zu betrachten sind. Wie in den Naturstudien scheinen auf der vorderen Fläche die Objekte in ihrer natürlichen Größe wiedergegeben zu sein, ohne die Perspektive des restlichen Bildes zu berücksichtigen.

Anfang des 17. Jahrhunderts war nicht die Fülle der Objekte, aus denen ein Stilleben komponiert ist, wichtig:

„Es ist ein Raum von diagrammatischer Klarheit, der Tabellarisierung. Das ist der Grund dafür, dass Blumen, Muscheln sowie Insekten- oder Saurierexemplare in derselben Szene (mit in unseren Augen surrealen Ergebnissen) auftauchen. Alle sind Gegenstand einer Klassifizierungsarbeit in einem Zeitalter der Naturgeschichte, in dem die Taxonomie die vorherrschende Methode zur Gewinnung wissenschaftlicher Erkenntnisse darstellte.“<sup>294</sup>

Kunst- und Wunderkammern folgen einem ähnlichen Prinzip, auch sie benutzen eine neutrale Grundstruktur, um „Verschiedenheit zu offenbaren“<sup>295</sup>.

Collage, Miniatur und Sammlung ist gemeinsam, dass sie vor einer Grundstruktur unterschiedliche Gegenstände und Naturobjekte voneinander absondern oder zusammenstellen. In *Conchiglie*, wie aber auch in den späteren *Nature morte marine*, werden die Materialität der Collage, die Wissenschaftlichkeit der Miniatur und die Eigenschaft der Sammlung, Kategorien nach bestimmten Prinzipien herzustellen, einer paradoxen Spannung ausgesetzt. Materialität, Wissenschaftlichkeit und taxonomische Kategorien werden nämlich vom Raum, von der Komposition und der Perspektive relativiert. Zur Nüchternheit der Dinge, fixiert oder angeklebt auf ein Blatt Papier, hat sich nicht die erwartete wissenschaftliche Messbarkeit gesellt. Die Grundstruktur mit ihrer Unendlichkeit und Unfassbar-

---

<sup>293</sup> Ebd.

<sup>294</sup> Norman BRYSON, Stilleben. Das Übersehene in der Malerei [Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting, 1990], MÜNCHEN 2003, S. 115.

<sup>295</sup> Ebd., S. 116f.

keit ist zu einem Ort geworden, der die Wissenschaftlichkeit und Erfassbarkeit des enzyklopädischen Wissens ironisch, tragisch und erlösend annulliert.

Was bleibt davon in den Bildern der späteren Jahre? Formal betrachtet ändert sich die Art der gut umrissenen Gegenstände und der enzyklopädischen Komposition sehr schnell und auch die Steifheit des typisierten Hintergrundes ist bald nicht mehr vorhanden. Aber die Basis für die Relativität der Wahrnehmung und die Idee, dass die „große Kunst die ist, die lebendige Keime enthält und nicht die, die geschlossene Zyklen kommentiert oder darstellt“<sup>296</sup>, ist gelegt.

Die von Oppositionen getragene Spannung wird sich subtiler zeigen, doch die Tendenz, die Objekte auf die Fläche zu „fixieren“, ihre Einsamkeit und ihr Auftreten vor einem Grundmuster, werden immer zugegen sein. In den folgenden Werken werden sich diese Eigenschaften mit einer größeren Souveränität in der Bildstruktur und im Pinselduktus zeigen. Die Anklänge an die Naturwissenschaftlichkeit der Miniaturen bilden einen wichtigen Hintergrund, der ihn in den späteren Gemälden eher zu barocken Vorbildern wie Bartolomeo Bimbi (1648–1730)<sup>297</sup> führen wird.

### 3.2.2 FUNGHI CON LA CHIESA DI SAINT-SULPICE (1933)

Die Komposition folgt dem bekannten Muster: eine breite Fläche als Vordergrund, wenige Objekte – in diesem Fall Pilze und kleine runde Früchte –, eine Horizontlinie und ein weiß bewölkter Himmel. Aber die steife Pose, die gesuchte Genauigkeit der Umrisse und die naive Akribie der Schatten findet man in *Funghi con la chiesa di Saint-Sulpice* (ABB. 22) nicht mehr.

Die Farben sind kräftig und von ihrer dicken und pastosen Materialität profitiert das Bild viel mehr als von genauen Umrissen und Schlagschatten. Der Hintergrund als „Grundmuster“ wird nicht mehr ausgefüllt, eher wird er miteinbezogen. Er ist eindeutig keine neutrale Folie mehr, sondern verbindet die Anmutung traditioneller Vorbilder mit einer Formel, die eine vertraute Tiefe, eine offene Weite, Landschaft und Atmosphäre erzeugt. Der Hintergrund beeinflusst maßgeblich die Wahrnehmung des Vordergrundes und die Eigenschaften der

---

<sup>296</sup> Filippo de Pisis, zit. nach BALLO 1968, S. 122.

<sup>297</sup> Vgl. Silvia MELONI TRKULJA/Lucia TONGIORGI TOMASI (Hrsg.), Bartolomeo Bimbi. Un pittore di piante e animali alla corte dei Medici, Ausst.-Kat. FIRENZE 1998.

Objekte, die ihn besetzen, sowie die Wahrnehmung der unterschiedlichen Raumelemente.

In *Funghi con la chiesa di Saint-Sulpice* zeigt sich dieser veränderte Umgang mit der Wahrnehmung von Räumlichkeit besonders prägnant. Die Objekte befinden sich nicht mehr auf einem Strand. Sie liegen auf einem hellblauen Untergrund, wie auf einer flachen Tafel, die sich schräg nach hinten neigt. Die starke Parallelität der vorderen Fläche ist gemildert, weil durch die Schräge ein klarer Verlauf nach hinten stattfindet.

Ziemlich genau in der Bildmitte zerschneiden eine kräftige weiße Linie und einige schwarze und gewellte horizontale Linien die blaue Fläche. Es entsteht damit eine erste Unsicherheit und ein Ausloten von Möglichkeiten und Wirkungen. Die blaue Fläche ist ein fester Grund, zugleich Tafel, Meer und Horizontlinie. Geschickt undeutlich, verursachen diese Linien einen unsicheren Übergang zum Horizont. Ist der blaue obere Teil schon Wasser, ist er noch Grund? Erscheint die Weite als abrupter Kontrast zum Vordergrund oder wird sie von einer breiten Meeresfläche eingeleitet?

Genauso wenig lässt sich sicher beantworten, ob man einen geschlossenen oder einen offenen Raum wahrnimmt. Der bläuliche Boden hebt die Pilze empor, sie liegen in einem Halbkreis, rollen fast noch. Sie kippen auf die Seite, drehen sich nach links, zeigen sich von oben, von der Seite, von unten und halten die Waage zwischen zufälliger Anordnung und wissenschaftlicher Betrachtung. Ihre organische Beschaffenheit, weniger als die detaillierte Wiedergabe der Umrisse und der Spiegelung der Fläche, gewinnt jetzt an Bedeutung.<sup>298</sup> Das Kippen nach vorne, die Nähe und die warme Farbgebung der Pilze, die aus vielen gelben, braunen, weißen oder schwarzen Pinselstrichen besteht, vermitteln den Vordergrund als einen abgegrenzten und geschlossenen Ort. Der Eindruck bleibt neben einer ihm offensichtlich entgegengesetzten Wirkung bestehen: In der Mitte des Bildes zieht die runde und helle Fläche eines Pilzes die Aufmerksamkeit auf sich. Sie führt weiter zu der Offenheit des Horizontes, des Meeres und des Himmels. Und plötz-

---

<sup>298</sup> Die Pilze des Bildes würde ich als Pfifferlinge identifizieren. Es sind also Pilze, die schon von sich aus eine besondere, gewundene und unregelmäßige Form besitzen. Diese betont noch zusätzlich den Kontrast mit der „aufgeräumten“ Räumlichkeit der blauen Hintergrundfläche.

lich sind die Distanz und die Unterschiede zwischen den zwei Ebenen nicht mehr so präsent. Der offene, luftige und „flüssige“ Hintergrund besitzt den gleichen Grund, die gleiche Neigung und die gleiche Farbe wie der geschlossene Raum, der dadurch seine gerade gepriesene Geschlossenheit verliert. Die Objekte „liegen“ nicht mehr auf festem Boden.

Weiter in der Tiefe, im oberen Drittel des Bildes, strahlen auf einem grauen Himmel fast „heroische“ weiße Wolken, die eine spürbare dreidimensionale Räumlichkeit erzeugen und die den Himmel kraftvoll strukturieren. Auch dieser Himmel jedoch lässt die bräunliche Farbe des Maluntergrundes – der aus Pappe besteht – durchscheinen und erlaubt eine Verbindung mit den genauso braunen Flächen im Vordergrund. Rechts im Bild ist ein Kirchenportal<sup>299</sup> zu erkennen. Die Kirche könnte wie eine erstaunliche Erscheinung wirken, befremdlich und zu keiner der zwei Ebenen von Hinter- und Vordergrund gehörend. Die gegenteilige Wirkung entsteht hingegen nach einer nur etwas längeren Betrachtung. Die Kirche bricht, wie die gewellten Linien, der blaue Grund und der durchschimmernde Himmel, die Distanz und die starke Trennung von Weite und Nähe. Auch sie ist eine Formel, eine vertraute Erscheinung: Sie ähnelt einem Blick aus dem Fenster. Die Kirche, reduziert auf das erkennbare Muster einer Renaissance- oder Barockkirche vor einer offenen Seelandschaft, bietet gerade dem italienischen Betrachter eine Sequenz an vertrauten Motiven, die die Absurdität der Zusammensetzung mildert und sogar vergessen lässt.

Die Architektur wirkt erstaunlich präzise, trotz ihrer skizzenhaften Ausführung. Mit einem Rest von schwarzer und weißer Farbe deutet de Pisis ihre Höhen und Tiefen an und arbeitet dabei den bräunlichen Grund heraus. Die Seitenansicht der Kirche, nur eine skizzierte Andeutung, mildert ihre sonst starke Frontalität. Portal und Seite der Kirche wiederholen die widersprüchliche Wahrnehmung des

---

<sup>299</sup> Nach dem Titel des Bildes handelt es sich um die Kirche Saint-Sulpice in Paris, die de Pisis gut kannte. In den ersten Monaten des Jahres 1930 zieht de Pisis in eine Wohnung in der Rue Servandoni, wo er bis 1939, als er nach Italien zurückkehrt, wohnen bleibt. Die Wohnung liegt in unmittelbarer Nähe zur Kirche Saint-Sulpice. „Subito però qualcosa mi ha svegliato, le campane die Saint-Sulpice ([...] il campanile è alto a pochi metri d'aria dalla mia finestra) una voce, un rumore nella camera di sopra.“ Filippo DE PISIS, *Le memorie del marchese pittore* [1969], TORINO 1989, S. 267, Ü.d.V.: „[...] Bald aber hat irgendetwas mich geweckt, die Glocken von Saint-Sulpice (der Glockenturm ist hoch, wenige Meter Luftlinie von meinem Fenster entfernt), eine Stimme, ein Geräusch im oberen Zimmer.“ Von der Kirche wird im Bild nur dieser vom Fenster aus sichtbare Glockenturm „übernommen“, dessen Form aber fast stereotypisch einem beliebigen Kirchenportal der Renaissance oder des Barocks gleicht.

Raumes. Auf der Linie des Horizontes zeigt sich die Kirche in einer offenen Landschaft, an die sie sich auch farblich anpasst. Das offene Portal führt aber hinein in die Dunkelheit des geschlossenen Raums.

Raum und Komposition zeigen sich immer mehr als genau durchdacht und profitieren gleichzeitig von einer unbekümmerten Leichtigkeit der Ausführung. Auch sie ist in den 30er Jahren souveräner geworden. Ein schneller Duktus und die in der Bildmitte in die gelbe Farbe eingeritzten Linien betonen die Pastosität der Farbe, die Ungleichmäßigkeit der Oberfläche, aber auch eine gewonnene Sicherheit im Umgang mit der Ausdrucksfähigkeit der Linie.

Das Bild *Funghi con la chiesa di Saint Sulpice* ist in den Jahren entstanden, in denen de Pisis als Künstler zu Ruhm gelangte. Die Elemente, die seine Werke bestimmen sind alle schon da: starke Dialektik von Vorder- und Hintergrund, groß und klein, Nähe und Weite, Verschränkung und Erweiterung der Sicht sowie wissenschaftliche Beobachtung einerseits, aber nicht abbildende Malweise andererseits.

Perspektive, Komposition, Farbe und Thema schaffen eine Einheit, die nicht den Regeln der Logik, sondern existenziellen Relationen folgt. Sie wirken nicht absurd oder schockierend, sondern subtil vertraut.

In diesem Bild der 30er Jahre sind diese Eigenschaften kompakt und kraftvoll vorgetragen. Die späteren Stilleben verfeinern diese Qualitäten und können auf gewisse Details verzichten, ohne ihre Wirkung einzubüßen.

### 3.2.3 NATURA MORTA E FOGLIA (1943), NATURA MORTA MARINA (1943)

Überlebensgroß, vor einem immer höheren Himmel: Im Vordergrund sind nur wenige Objekte, die einsamer wirken, geblieben. *Natura morta e foglia* (ABB. 23) ist hell und fast wolkenlos, *Natura morta marina* (ABB. 24) düster und bedeckt. Beide Stilleben zeigen eine gemeinsame Strategie, die sich unter anderem durch eine Art Grundfarbigkeit entwickelt: grünlich, sandig und bläulich in *Natura morta e foglia*, grau und schwarz in *Natura morta marina*. Über die ganze Leinwand, bei dem so nah wirkenden Vordergrund und dem weiten Hintergrund, mildern die ähnlichen Farbschattierungen die Oppositionen der räumlichen

Übergänge. Auch die Leinwand, nicht grundiert und grob faserig, schimmert auf jeder Ebene als einfarbige Struktur durch. Der Vordergrund ist keine Mauer und massive Präsenz mehr vor der Luftigkeit des Himmels.

In *Natura morta e foglia* liegen im Vordergrund ein Blatt und einige Miesmuscheln. Das Blatt passt sich an die allgemeine Farbigkeit des Bildes an, nur die Linien seiner inneren Struktur, die geschwungenen Umrisse und einige Schatten retten es vor dem Verschwinden in der Fläche. Paradoxerweise zeigt gerade das Blatt eine Dreidimensionalität und Körperlichkeit, die die früheren Bilder nicht besaßen. Räumliche Wirkung und Körperlichkeit entstehen durch eine Art Tiefperspektive. Sie erlaubt es, langsamer vom Vorder- zum Hintergrund zu schreiten und entsteht durch Andeutungen: Die Miesmuscheln, dunkel und am Rande des Bildes, drängen die wärmere Farbe des Sandes zurück, Muscheln und Blatt liegen in einer nach hinten führenden Diagonale – das Blatt in der Mitte und die Muscheln als unterstützende Begleitung. Entscheidender ist aber, dass die Horizontlinie tiefer liegt. Der Himmel ist kein kurzer Ausblick mehr, sondern eine hoch emporragende Präsenz. Das Blatt überragt mit einem Zipfel die schmale Linie des Meeres, eine Nahansicht von unten erlaubt einen Blick in die Ritzen und geschwungenen Teile seiner Struktur und gleichzeitig, und dem widersprechend, auf seine obere Seite und zum Horizont. Dadurch hebt es sich vom Hintergrund ab. Das Blatt im Vordergrund ist also mit dem Ganzen verbunden, im Begriff zu verschwinden und doch plastisch präsent.

*Natura morta marina* folgt einer ähnlichen Strategie, wirkt aber durch die sehr in die Breite gezogenen Maße des Bildes und die Kraft der schwarzen Linien dramatischer und fast bedrohlich. Im Vordergrund liegen zwei tote Vögel nebeneinander. Der Eindruck, dass sie verwesen, tritt durch die Mischung der grauen Töne mit dem Tierisch-Organischen der Vögel offen zutage. Sie liegen jetzt steif oder mit ausgebreiteten Flügeln auf einem dünn gewordenen Strandstrich. Die Präsenz des Himmels und das Schwinden der Festigkeit des Vordergrundes sind durch das breite Format und die niedrige Horizontlinie betont. Die Offenheit des Raumes ist extremer geworden, der Himmel hat den größeren Teil des Bildes übernommen. Die Vögel bestehen aus Farbakzenten, noch einigen leuchtenden Körperteilen und schwarzen Strichen.



„Il motivo della natura morta marina con un volatile posto in primo piano, dolcemente reclinato, ormai privo di vita o comunque impossibilitato a volare, fu caro a de Pisis: lo riprese, dopo quest’opera del 1927 [*Natura morta marina con la pavoncella*], nelle tele *Natura morta con la ghiandaia* del 1933, *Il Gabbiano morto* del 1941, *Gli albatry* del 1945 e in altre occasioni. Sono ancora una volta gli spazi aerei a prevalere [...].“<sup>300</sup>

In den Werken der ersten Jahre waren die Körper der Vögel noch mit Farbe gefüllt und sie blieben wie ausgeschnittene Figuren auf die Fläche gelegt (ABB. 25). 1943 hingegen bestehen die Tiere aus der gleichen Materie wie Luft und Erde und im Vordergrund stehen weniger Oppositionen, sondern die Durchdringung der verschiedenen Elemente. In dem autobiographischen Roman *Le memorie del marchesino pittore* lässt de Pisis schon um 1926 den Protagonisten ähnlich über diese neue Eigenschaft der Phänomene reflektieren:

„E ormai il nostro eroe s’era persuaso che una misteriosa relazione esistesse fra i corpi umani, anzi degli animali in genere e l’atmosfera. Si parla di corpi finiti ed infiniti, ma in realtà nessuna differenza sostanziale fra gli uni e gli altri.“<sup>301</sup>

Die starken Oppositionen der früheren Bilder wirken gemildert, nicht weil sie nicht mehr vorhanden wären, sondern weil sie subtiler und auf eine weniger determinierte Art erscheinen. Die Dinge sind jetzt beseelter und leibhafter, aber entgegen der damit verbundenen Erwartung von Individualität und Differenzierung sind sie nie vom Ganzen – von den Räumen, den Oppositionen, den leeren und vollen Flächen, der Farbe und der Materialität – abgesondert. Die Wahrnehmung der Objekte als Teil des Ganzen verleiht ihnen eine gewisse Fragilität, die zur Idee der Verwesung, des nur momentan Anwesenden und der baldigen Verflüchtigung führt: „[...] e piante, fiori, animali sono permeati d’aria, si sciolgono, si liquefanno.“<sup>302</sup>

---

<sup>300</sup> Carlo PIROVANO (Hrsg.), *Pinacoteca di Brera: dipinti dell’Ottocento e del Novecento. Collezioni dell’Accademia e della Pinacoteca*, MILANO 1994, S. 741, Ü.d.V.: „Das Motiv des Meeresstilllebens mit einem Vogel im Vordergrund, sanft zurückgelehnt, leblos oder zumindest flugunfähig, war de Pisis lieb: Er wiederholte es nach diesem Werk von 1927 [*Natura morta marina con la pavoncella*] in den Bildern *Natura morta con la ghiandaia* von 1933, *Il gabbiano morto* von 1941, *Gli albatry* von 1945 und anderen. Noch einmal sind es die Lufträume, die vorwiegen [...].“

<sup>301</sup> DE PISIS 1989, S. 18, Ü.d.V.: „Und inzwischen war unser Held überzeugt, dass zwischen den menschlichen Körpern, vielmehr der Tiere im Allgemeinen und der Atmosphäre, eine geheimnisvolle Beziehung existiere. Man spricht von endlichen und unendlichen Körpern, aber in Wirklichkeit [gibt es] keinen wesentlichen Unterschied zwischen den beiden.“

<sup>302</sup> Cesare BRANDI, *Il pittore Filippo de Pisis*, in: Daniela DE ANGELIS/Luisa LAUREATI (Hrsg.) *Filippo De Pisis nel centenario della nascita: La felicità del dipingere*, Ausst.-Kat. FIRENZE 1996, S. 21–25, hier S. 23, Ü.d.V.: „[...] und Pflanzen, Blumen und Tiere sind von der Luft durchdrungen, sie lösen sich auf, sie verflüssigen sich.“ Der Text von Brandi, zum ersten Mal in *Dedalo* im Mai 1932 erschienen, ist eine der

Die Objekte, herausgenommen aus einem engen Kontext von Ort und Zeit und eingebunden in einen organischen Prozess, verlieren ihre Konnotation als definierte oder durch den Kontext zu stark konventionalisierte Dinge. Sie erfahren dadurch eine Befreiung von Zuschreibungen wie wertlos, wertvoll oder alltäglich oder von einer klaren Funktion und Bestimmung.

Die Objekte sind von Materie und Farbe bestimmt, und wenn auch von einer Wertung, doch nicht von ihrer Evokations- und Erinnerungskraft befreit. Ähnlich wie beim Prozess des Assoziierens und Erinnerens sprechen die Bilder Vertrautes an, ohne dafür alle logisch messbaren Relationen (Proportionen, Kontext und Formen) wiedergeben zu müssen: „l’arte di De Pisis è un’arte di evocazione, di ricordo e non di mimesi.“<sup>303</sup> Durch „abbreviazioni“<sup>304</sup> der Linien oder der Farbe ergeben sich Atmosphäre und sinnliche Erfahrung. Sinnlich, aber nicht sentimental: Vor allem in den Werken der letzten Jahre sind Verwesung, Verflüchtigung und Tod gekennzeichnet durch „[...] un minor furor creativo, una concentrazione assoluta sul motivo, una sobrietà di emozioni e una capacità di esprimerle con un linguaggio pittorico scabro ed essenziale [...]“.“<sup>305</sup>

Für alle Werke de Pisis’ nannte die Rezeption Einflüsse aus der großen Maltradition. Gleichzeitig und genauso oft bezeugte man ihm eine starke Originalität und persönliche Verarbeitung kultureller Impulse, so dass für ihn die Tradition den Punkt markiere, an dem man eigentlich zu arbeiten anfange.<sup>306</sup>

In diesen Bildern der frühen 40er Jahre, die auch als die Hochphase seiner künstlerischen Arbeit bezeichnet wurde<sup>307</sup>, kommt ein Anklang an die traditionelle Komposition besonders stark zum Tragen. Es zeigt sich weniger durch Zitate und

---

ersten und meist zitierten Analysen der Malerei de Pisis’ und bleibt auch für die heutige Rezeption seines Werkes ausschlaggebend.

<sup>303</sup> BRANDI 1996, S. 22, Ü.d.V.: „die Kunst de Pisis’ ist eine Kunst der Evokation, der Erinnerung und nicht der Mimesis.“

<sup>304</sup> Ebd., S. 22, Ü.d.V.: Als „Abkürzungen“ bezeichnet Cesare Brandi den Malstil de Pisis’.

<sup>305</sup> BUZZONI 1996, S. 121, Ü.d.V.: „[...] eine gemilderte schöpferische Schwärmerei, eine absolute Konzentration auf das Motiv, eine Schlichtheit der Emotionen und die Fähigkeit, sie in einer gedrängten und essentiellen malerischen Sprache auszudrücken [...]“.“

<sup>306</sup> Vgl. BRANDI 1996, S. 21.

<sup>307</sup> Francesco Arcangeli bezeichnet die Phase zwischen 1935 und der frühen 40er Jahre als die *inspirierteste*: „[...] col 1935 incomincia una nuova ‚volata‘ d’ispirazione, che dura furiosa e felice fin sul 1940: l’apice di de Pisis, è probabile.“ Francesco ARCANGELI, *Appunti per una storia di De Pisis*, in: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis. Nel centenario della nascita*, FIRENZE 1996, S. 44–58, hier S. 53 (erstmal erschienen in: *Paragone*, N. 19 Juli 1951), Ü.d.V.: „[...] 1935 setzt ein neuer Höhenflug der Inspiration ein, der heftig und glücklich bis um 1940 anhält: wahrscheinlich der Höhepunkt im Werk de Pisis’.“

Motive als in einem farblich milderen Übergang vom Vorder- zum Hintergrund, auch wenn es sich um keine Farbperspektive oder Sfumato handelt, in einer angedeuteten Plastizität, die sich trotzdem verliert, in einem niedrigen Horizont, der die starke Neigung der vorderen Fläche relativiert, und in der feineren und virtuosen Linie, die die Qualität der Zeichnung und der Farbe vereint.

Die Bezugnahme auf eine Tradition barocker Stilleben wird stärker und deutlicher und die schon erwähnte Nähe zu Stillebenmalern wie u.a. Bartolomeo Bimbi, Vertreter des „naturwissenschaftlichen, dokumentarischen Stillebens“<sup>308</sup> in Florenz, zeigt sich sowohl in den Motiven als auch in einer Komposition, die die Disproportion der einsamen Dinge des Vordergrundes durch die offene Landschaft, in der sie sich befinden, noch weiter betont (ABB. 26). Jedoch entdeckt de Pisis das Potenzial und die Spannung, die die Verbindung der Dinge mit dem Hintergrund erzeugt und die Wirkung, die diese offene Landschaft auf sie ausübt.

### 3.2.4 COMPOSIZIONE CON PESCE, AGLI E VELA BIANCA (1946–47)

Viele der hier bereits angedeuteten Merkmale finden in *Composizione con pesce, agli e vela bianca* (ABB. 27) ihre konsequente Weiterführung.

Auf einem breiten Strand, vor Horizont und Meer, liegen ein Fisch und einige Knoblauchzwiebeln. Sie liegen aber nicht wirklich auf dem Strand, und sie schweben auch nicht mehr darüber, sie sind offensichtlich Teil der Fläche, tauchen aus dem Träger auf oder in ihn hinein. Fisch und Knoblauch bestehen hauptsächlich aus dick aufgetragenen weißen Strichen und schwarzen, feineren Linien, die wenige Umrisse und Details andeuten.

Der Himmel ist eine kompakte Fläche, auf der sich, hell und gleichmäßig und vom Wind getragen, Wolken im diagonalen Verlauf bewegen. Die Erde wird durch Flecken, Kritzel und dunkelbraune Farbe angedeutet. Die Farbe der Pappe zeigt sich mit gestaltender Wirkung durch alle Elemente hindurch.

Trotz der klaren Trennung der Elemente bleiben, wie schon häufiger beobachtet, die räumliche Relation und die Eigenschaften von Himmel und Erde „undifferenzierter“, als es der erste Anschein suggerierte. Im Vergleich zu einem

---

<sup>308</sup> DANIELE BENATI, *Die Maler der ‚Wirklichkeit‘ im Settecento*, in: Mina GREGORI (Hrsg.), *Stille Welt. Italienische Stilleben. Arcimboldo, Caravaggio, Strozzi ...*, Ausst.-Kat. MILANO 2002, S. 436–457, hier S. 436.

Vordergrund, der an Substanz verliert, ist der Himmel durch kompakt aufgetragene Farbe präsent und nah. Zwei weiße Segel auf der Horizontlinie nähern sich auch taktil dem Betrachter und mildern die Distanz zu einem Vordergrund, der sich in „erdiger“ Tiefe auflöst. Die Segel waren schon einmal Zitat aus dem Bildvokabular de Chiricos, jetzt gehören sie zu einem reduzierten Vokabular und sind, indem sie aus dem ersten Zusammenhang treten und sich verselbständigen, nur noch vage Reminiszenz.

Wenige Farben sind noch geblieben: hauptsächlich Grau, Weiß, Schwarz und der Ocker des durchschimmernden Trägers. Die weißen, leuchtenden Pinselstriche, wie Farbkrusten, die noch an der Oberfläche haften, formen die bewegten Segel, die Haut des Fisches und die Wölbungen der Knoblauchknollen.

Eine kontinuierliche Durchdringung von konträren Eigenschaften durchzieht das ganze Bild. Weite und Nähe wechseln sich ab, Bewegung und Dynamik der punktuellen, skizzenartigen Malerei mischen sich mit der Stille und konzentrierten Einsamkeit des Ortes und der Objekte, die auch in ihrer extremen Zweidimensionalität Körper und Fülle besitzen.

Aufgrund des Trägers aus Pappe, des Formates, viel kleiner als die bisher betrachteten Bilder, des schnellen Farbauftrages und der auf wenige Linien reduzierten Objekte stellt sich die Frage, ob das Bild als Skizze anzusehen ist. Doch im Kontext der Werke de Pisis', die immer deutlicher nach einer Essenz des Sichtbaren streben, um dann eigentlich das Ungreifbare als Essenz herauszustellen, ist das Beharren auf einer wirklichen Trennung zwischen Skizze und fertigem, vollständigem Werk wenig sinnvoll. Die Bilder erfassen das Sinnliche dank einer „blitzschnellen Wahrnehmungsfähigkeit“<sup>309</sup> und zeigen eine Fähigkeit zur Synthese, die de Pisis außerdem dazu führte, Tausende von Gemälden und Zeichnungen auf unterschiedlichsten Trägern und in verschiedenen Formaten zu realisieren.

Das Bild besitzt wie in den Jahren zuvor – wenn auch nicht mehr so satt und vielfältig durch die Farbgebung und die Formen gespiegelt – eine „wollüstige“ Komponente, die sich hier in der sinnlichen und ästhetischen Betrachtung der

---

<sup>309</sup> Giulio Carlo ARGAN, *Pitture di de Pisis* (erstmalig erschienen in: *Il Primato*, Januar 1942), zit. nach CARMEL 2000, S. 10.

Materie und ihrer Verwesung entfaltet, einer Verwesung, deren „dunkle Anziehung“<sup>310</sup> des Pisis schon immer spürte.

Das Reale erscheint immer konzentrierter, reduzierter und einsamer. Die Essenz der Wahrnehmung von Raum, Objekten, Luft und Erde zeigt sich in der körperlichen Fähigkeit, mehrere Momente miteinander zu vereinen: Das Sinnliche des tatsächlich Gesehenen – die Objekte in der Straße, beim Fischverkäufer, im Müll – und die geistige kulturelle Mediation verschmelzen in dem tatsächlichen Moment des malerischen Aktes:

„Ecco perché De Pisis anche nel periodo di Parigi sa assimilare Tiziano, Delacroix, Guardi, Magnasco e altri pittori del passato; come già aveva fatto coi ferraresi, coi trecentisti e con altri in Italia. Il suo linguaggio rivela una formazione complessa, anche se risulta libero e sembra affidarsi candidamente all’attimo.“<sup>311</sup>

Cesare Brandi hatte 1932 de Pisis die Fähigkeit bezeugt, die Uneinigkeit zwischen „la pittura cosa mentale“ und „la pittura cosa sensoria, la pittura cioè che è colore, tono, atmosfera“<sup>312</sup> auszugleichen. Die Essenz der Zusammenfügung zeigt sich aber nicht in einer festeren Definition und Präzisierung, sondern in dem Offenen, Prozesshaften, Undifferenzierten des wahrgenommenen Realen.

---

<sup>310</sup> Es ist Nico Naldini, der von „un’oscura attrazione“ (einer dunklen Anziehung) spricht. Vgl. Nico NALDINI, *De Pisis*, TORINO 1991, S. 222.

<sup>311</sup> BALLO 1968, S. 191.

<sup>312</sup> BRANDI 1996, S. 21, Ü.d.V.: zwischen „der Malerei als geistige und als sinnliche – im Sinne von Farbe, Nuance, Atmosphäre – Leistung“.

### 3.3 VERTIEFENDE BILDANALYSE: SPANNUNG UND HARMONIE DER GEGENSÄTZE

Einige Aspekte der Bilder zeigen sich mit besonderer Intensität und lassen sich unter anderem unter dem Begriff der *Oppositionen* fassen. Dazu gehören eine „oberflächige“ Sinnlichkeit einerseits und das Bewusstsein für die Komplexität der Wahrnehmung andererseits, der nahe, große Vordergrund, der kompositorisch mit der leeren Weite des Hintergrundes interagiert und das Gegensatzpaar *Vergänglichkeit und Unendlichkeit*, an dem sich das Melancholische, Dramatische, Lyrische und Existentielle des Bildes formiert und verankert. Die Frage nach der Wertung der kulturellen Komponenten und Zitate setzt sich mit der *symbolischen* oder *nicht symbolischen* Anwendung der Zeichen in den Bildern auseinander. Unbestimmtheit und Potenzialität der Wahrnehmung führen schließlich zu einer Durchdringung von *Sichtbarem* und *Unsichtbarem* und, damit verbunden, zu einer neuen Auffassung von Wahrnehmung, die die besondere Modernität de Pisis' hervorhebt.

#### 3.3.1 OPPOSITIONEN

Die Schwierigkeit, anhand von Definitionen, Kategorien und bestehenden Ordnungen brauchbare Aussagen über das Werk de Pisis' zu formulieren, ist ein Leitmotiv, das sich durch die Forschungsliteratur zieht:

„Ogni definizione che cerchi di circoscrivere il suo universo espressivo è sempre troppo restrittiva, limitante e inadatta a coglierne la più profonda essenza e realtà, così sfaccettata e ricca di succhi i più diversi, e con origini le più lontane nel tempo, o al contrario raccattate brutalmente dalla quotidianità più comune e triviale.“<sup>313</sup>

Bilder im Allgemeinen lassen sich nicht auf Beschreibungen und Einordnungen reduzieren, doch es scheint, dass im Umgang mit den Bildern de Pisis' diese

---

<sup>313</sup> Claudia GIAN FERRARI, *De Pisis: il brivido inquieto della bellezza*, in: Ders. (Hrsg.), Filippo de Pisis, *Nature morte*, Ausst.-Kat. MILANO 1996, S. 11–13, hier S. 11, Ü.d.V.: „Jede Definition, die versucht seine Ausdruckswelt zu umschreiben, ist immer zu einschränkend, begrenzend und ungeeignet, um ihre tiefste Essenz und Realität zu treffen, eine Essenz und Realität, die derart unbeständig, vielseitig und reich an unterschiedlichsten Quellen sind und mit einem Ursprung, der entweder aus schon lang vergangener Zeit stammt oder im Gegenteil brutal aus dem gewöhnlichen und trivialen Alltag zusammengetragen ist.“

Schwierigkeit ein eigener Bestandteil der Analyse wird. So sehr sind angebliche Widersprüche, Spannungen und Oppositionen konstitutiv für seine Werke, dass ihre „Auflösung“ die Kraft der Bilder schmälern würde.

Schon der stenographische Malstil de Pisis' hatte auf eine erste Spannung hingewiesen. Die „bescheidenen“ Themen, die betonte Sinnlichkeit, die Schnelligkeit, mit der er seine Bilder malte, die kurzen Striche und das Belassen der nackten Leinwand hatten über die eigentliche Vielschichtigkeit der Bilder hinweggetäuscht und wurden mit inhaltlicher Einfachheit gleichgesetzt. In den 30er Jahren entstand „[...] la leggenda di de Pisis pittore decorativo, superficiale [...]“<sup>314</sup>, ein Vorwurf gegen den er sich selbst wehrte:

„Se il mio mestiere è facile perché un diuturno studio del nudo [...] mi ha messo in possesso del disegno e il senso del colore è un dono col quale si nasce, come un tenore la voce, è proprio l'opposto che facile. Amara, sensuale, triste, qualche volta violenta e perversa, ma mai e poi mai facile.“<sup>315</sup>

Die Leichtigkeit und Schnelligkeit der Ausführung entspricht einem Tiefgang und einer Komplexität der Ebenen und der Wirkung, die ihn in der Rezeption aber auch zum Protagonisten einer gegensätzlichen Einschätzung werden ließ: „Lo chiamano superficiale questo pittore e non si rendono conto di novemila metri di profondità ch'egli raggiunge senza nemmeno indossare lo scafandro.“<sup>316</sup> Die besondere Fähigkeit zur Synthese, wie sie sich schon in der Zusammenführung von geistig und sinnlich ausgedrückt hatte, bewirkt weiterhin, dass sich seine eigene bildnerische Komplexität durch Leichtigkeit oder in einer oberflächlichen Sinnlichkeit<sup>317</sup> zeigt. Dabei handelt es sich nicht um einen geistigen Prozess, der sich hinter einem Stil aus schnellen und groben Strichen und leidenschaftlicher Sinnlichkeit verbirgt. Es handelt sich vielmehr um die Durchdringung von poeti-

---

<sup>314</sup> Martina DE LUCA, *Il periodo parigino, 1925–1939*, in: Ausst.-Kat.: *De Pisis, dalle avanguardie al diario*, MILANO 1993, S. 59–62, hier S. 62, Ü.d.V.: „Es entsteht [...] die Legende von de Pisis als dekorativer und oberflächlicher Maler.“

<sup>315</sup> Filippo de Pisis zit. nach MASOERO 1991, S. 22, Ü.d.V.: „Wenn meine Arbeit einfach ist, weil eine ununterbrochene Übung vor dem Akt [...] mich das Zeichnen gelehrt hat und der Sinn für die Farbe ein Geschenk ist, mit dem man geboren wird, wie für einen Tenor die Stimme, so ist sie genau das Gegenteil von einfach. Bitter, sinnlich, traurig, manchmal heftig und pervers, aber nie und nimmer einfach.“

<sup>316</sup> Elio VITTORINI, *Mostre fiorentine, Filippo de Pisis*, in: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis. Nel centenario della nascita* FIRENZE 1996 (erstmalig erschienen in: *L'Italia Letteraria*, 29 gennaio 1933), S. 26–27, hier S. 26, Ü.d.V.: „Sie nennen diesen Maler oberflächlich und sie spüren nicht die neuntausend Meter Tiefe, die er, ohne einmal den Taucheranzug anzuziehen, erreicht.“

<sup>317</sup> Vgl. BALDACCI 2001, hier S. 78.

schen, existentiellen und philosophischen Bezügen<sup>318</sup> in Verbindung mit einem Stil, der das Mysterium der Materie ihnen nicht unterordnet. Damit heben die Bilder die Qualität der Wahrnehmung – und des Bildes an sich – hervor: „La percezione non è un residuo, ma contiene più di se stessa, e per questo si apre sull’immaginario.“<sup>319</sup>

Die Unbestimmtheit setzt die Imagination in Gang und schöpft aus einem dichten Komplex von Evokationen, Suggestionen, Erinnerungen und kulturellen Bezügen. Sie können aufeinander aufbauen, gleichzeitig entstehen oder sogar in Opposition zueinander stehen. Dieser vielschichtige Komplex, aus einem Prozess bestehend und also ohne die Konstitution von Vorherrschaften, überspielt die Grenzen zwischen kulturell und existentiell geprägter Wahrnehmung.<sup>320</sup>

Die Bildbeschreibungen haben einzelne wichtige Kontraste herausgestellt. Die offensichtliche, kraftvollere Spannung ist die zwischen der Nähe der Objekte – die besonders groß dargestellt und in ihrer Zweidimensionalität nach vorne geneigt sind – und der Weite und Tiefe des Hintergrundes. Diese Spannung kann in manchen Bildern stärker betont werden und dann fast surrealistisch wirken, jedoch nur fast, weil Umgebung und Objekte in einem vertrauten, erkennbaren Zusammenhang bleiben.

Es scheint, als ob in den Bildern de Pisis’ die Codes, mit denen das konventionelle Sehen in der Tradition übersetzt wurde, insbesondere die Perspektive mit ihren Raum- und Maßrelationen, nicht mehr von Bedeutung sind. Doch im Gegensatz zu einem abstrakten Bild, in dem in der Regel solche Relationen tatsächlich nicht mehr hervortreten, sind Tiefe, Nähe und Größe in den Bildern de Pisis’ von tragender Bedeutung. Geraten sie aber wirklich außer Kontrolle? Da es in den Bildern an festen Maßstäben fehlt, ist die Betonung von Relationsfehlern wenig überzeugend. Die beiden Perspektiven – der nahe und übergroße Vordergrund

---

<sup>318</sup> Vgl. CAMEL 2000, S. 9.

<sup>319</sup> Fabrice COLONNA, *Merleau-Ponty penseur de l’imaginaire*, in: CHIAMI INTERNATIONAL, 5/2003 pubblicazione trilingue intorno al pensiero di Merleau-Ponty, S. 111–147, hier S. 146, Ü.d.V.: „Die Wahrnehmung ist kein Überbleibsel, aber sie beinhaltet mehr als sich selbst und deswegen öffnet sie sich für das Imaginäre.“

<sup>320</sup> Über die Rolle und Wirkung von Unbestimmtheit in der Kunst schreibt Klaus Krüger im Bezug auf Antonello da Messinas Bild *Virgo annuntiata*: „Sie [die Imagination] wird immer neu in Bewegung gehalten durch die geheimnisvolle Unbestimmtheit, die die ganze Darstellung durchwirkt.“ Klaus KRÜGER, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, MÜNCHEN 2001, S. 96.



und der weite und kleine Hintergrund (wenn menschliche Figuren oder skizzierte Gebäude zu erkennen sind) – bewahren in den meisten Fällen eine vertraute, wenn auch nicht geometrisch messbare Stimmigkeit.

Größe und Nähe der Objekte erinnern an eine Suche, eine Annäherung, um besser und genauer sehen zu können. Doch die Betrachtung zeigt, dass die Objekte, je mehr sie allein dastehen und je größer sie werden, sich desto mehr in Materie und Undefiniertes auflösen. Der Blick wandert dann nach oben, nach hinten und trifft auf die Weite des Himmels, abrupt und unmittelbar. Der Kontrast potenziert beide Dimensionen, ohne dass eine der beiden an Prägnanz oder Präsenz einbüßen müsste. In Grunde wird auch die Relativität von *Groß* und *Klein* im Bild verdeutlicht: Dabei ist der Himmel das Große, Unmessbare, Unendliche und die Objekte davor sind klein und unbedeutend.

In der Relativität ihrer Existenz oder Erscheinung bleiben alle Dimensionen im Prozess und stehen in dialektischem Bezug zueinander. Von „dramatischer Poesie“ ist dann die Rede, die aus der Gegenüberstellung der kleinen Objekte im Vordergrund und der unendlichen Größe und Weite des Meeres und Himmels entsteht.<sup>321</sup>

Die dramatische Wirkung dieser Gegensätze wird von einer Materialität und Malweise, die alles gleichzeitig wahrnimmt und eingliedert, und von der Vertrautheit, sogar Banalität der Zeichen gemildert. Die Reste auf dem Strand – Muscheln, Blätter, Fische, Früchte, Pilze – tragen in sich die Vertrautheit des Bekannten, das Symbolische eines kulturellen Zitates und das Melancholische des Organischen und der Verwesung. Die Landschaft, in ihrer schematischen und vereinfachten Darstellung von Meer, Horizont und Himmel, besitzt eine ähnliche Komplexität. Zusammen erzeugen Objekte und Landschaft eine Unbestimmtheit

---

<sup>321</sup> Claudia Gian Ferrari schreibt von dramatischer Poesie „[...] che proviene dalla dialettica tra infinitamente piccolo – la conchiglia, il pesce, l’arbusto o il sasso, abbandonati sulla spiaggia – e l’infinitamente grande: il mare sullo sfondo, tracciato solo con qualche linea blu, terribile e innocente insieme e il cielo segnato appena da qualche punto nero di uccello [...]“. GIAN FERRARI 2000, S. 12, Ü.d.V.: „[die dramatische Poesie] entsteht aus der dialektischen Beziehung zwischen unendlich Klein – die Muschel, der Fisch, der Strauch oder der Stein, verlassen auf dem Strand – und unendlich Groß: das Meer im Hintergrund, einzig von einigen blauen Linien umrissen, gleichzeitig schrecklich und harmlos, und der Himmel, durch einige schwarze Flecken als Vögel gekennzeichnet.“

zwischen Erreichbarkeit und Ungreifbarkeit, zwischen „visione e veduta“<sup>322</sup>, die die erlebte Wahrnehmung nicht definieren will, sondern offen lässt.

### 3.3.2 VERGÄNGLICHKEIT UND UNENDLICHKEIT

Das Thema der Vergänglichkeit in den Bildern de Pisis' ist offensichtlich. Schon das Organische der Objekte und ihre Einsamkeit als Reste auf einem Strand verleihen den Bildern den starken Eindruck einer Endlichkeit der Materie. Die toten Tiere, die bevorzugten Vögel und Fische, aber auch die Wildhasen<sup>323</sup> und die leeren Muscheln führen auf „klassische“ Art eine animalische Endlichkeit vor, die der Verwesung und dem Tod des menschlichen Körpers nahe steht. In Verbindung mit dieser Verwesung und der sich auflösenden Materie stehen auch die Sinnlichkeit und Empathie, mit der sich de Pisis malerisch Objekten und Landschaft nähert und die in der Farbe und im osmotischen Verhältnis der Elemente untereinander zum Ausdruck kommen.<sup>324</sup>

Gleichzeitig beinhalten diese Qualitäten und vor allem das Eindringen der Elemente ineinander eine Kehrseite: Sie enthalten genauso die Unendlichkeit und die Lebendigkeit eines offenen Prozesses.

Die Betrachtung kann sich nicht auf dem Objekt und seinem Detail ausruhen, ohne den Kontext – hier den unendlichen, ungreifbaren Horizont –, in dem sie sich befindet, einzubeziehen. Im Mittelpunkt steht das einsame Objekt als Ein-

---

<sup>322</sup> Von Cesare Brandi stammt die Aussage, dass die Bilder de Pisis' „Visionen und nicht Ansichten“ seien. Nach der Analyse der Bilder und mit dem Bewusstsein, dass für de Pisis' der Drang zum Malen eine starke sinnliche, ästhetische Komponente hatte, würde man eher denken, dass genau die Unbestimmtheit zwischen diesen zwei Qualitäten der Wahrnehmung, der *visione* und der *veduta*, die Spannung und Offenheit des Bildes gewährleisten. Auch auf dieser Ebene, wie Cesare Brandi schrieb, zeigt die Einigung von Geistig und Sinnlich de Pisis' besondere Fähigkeit zur *Synthese*. Vgl. BRANDI 1996, insb. S. 21.

<sup>323</sup> Das Motiv der toten Wildhasen taucht nicht in einer der *Nature morte marine* auf, sondern in den Stillleben in einem Interieur, siehe: *La lepre* von 1932 und *Natura morta con lepre* von 1942.

<sup>324</sup> Von „Osmose“ der Elemente in de Pisis' Werken hatte schon 1932 Cesare Brandi geschrieben und damals diese Qualität der Bilder mit einer ähnlichen Wirkung, wie sie die Kunst des Barock erzielt, verglichen: „Allora il genere di *osmosi* che pratica De Pisis, questa penetrazione di un elemento nell'altro, fa pensare ad un'altra tipica *osmosi*, di cui in altro luogo ho parlato, al disfacimento ebbro del Barocco.“ BRANDI 1996, S. 23. Auf Empathie, dieses Mal nicht der Elemente untereinander, sondern des Künstlers seinen Objekten gegenüber, wies auch in jüngeren Jahren Livia Velani hin: „L'empatia con cui l'artista assimila gli oggetti, contemplandoli fino allo spasimo e immedesimandosi nella loro malinconia e grazia, è il momento più intimo della sua creazione [...]“. Livia VELANI, „È del poeta il fin la meraviglia“ in: Ausst.-Kat.: *De Pisis, dalle avanguardie al diario*, MILANO 1993, S. 33–39, hier S. 33, Ü.d.V.: „Die Empathie, mit der der Künstler seine Objekte in sich aufnimmt, in einer Betrachtung bis zur Qual und einem Sicheinfühlen in ihre Melancholie und Grazie, ist der intimste Moment seiner Schöpfung [...]“.

zelheit genauso wie seine Zugehörigkeit zum Ganzen: „[...] gli oggetti sfidano la caducità e l'ordinarietà e rientrano nell'universale.“<sup>325</sup>

Genauso bewusst wird die Untrennbarkeit in der Wahrnehmung von Materie, Farbe, Strich, Fläche und Dinglichkeit der Tiere und Objekte, sie zeigt eine – betont bildliche – Verbindung, die, der Beschreibung Boehms folgend, zu einem „produktiven Oszillieren“ führt:

„Niemals wird sich das Detail in seinem begleitenden Kontext auflösen lassen und umgekehrt. Beide bleiben spannungsvoll aufeinander angewiesen. Zwischen fokussierender und begleitender Wahrnehmung lassen sich die Akzente der Aufmerksamkeit verschieben, ein Wechsel der Einstellung herbeiführen, von einer Alternative allerdings zwischen Flächen und Dingwahrnehmung wird man nicht reden können. Das produktive Oszillieren [...] käme dabei nicht in Gang.“<sup>326</sup>

Aus diesem Prozess entsteht eine Ambiguität, die die ontologische Grundlage des Phänomens betrifft. Im Sinne der Phänomenologie hatte Umberto Eco die Bestimmung des Objektes als eine Vermengung von Endlichkeit und Unendlichkeit fixiert:

„Soll das Objekt bestimmt werden, so muß man es transzendieren auf die totale Reihe, deren Glied es als eine der möglichen Erscheinungsformen ist. In diesem Sinne tritt an die Stelle des traditionellen Dualismus von Wesen und Erscheinung eine Polarität von endlich und unendlich, derart, daß das Unendliche mitten im Endlichen angesetzt wird.“<sup>327</sup>

Eine Reihung von Möglichkeiten, die das Phänomen zeigen, aber grundsätzlich eine Ununterscheidbarkeit der Materie (auch als Elemente verstanden) annehmen, ist in de Pisis' Auffassung der Welt enthalten: „L'arte non può essere che indifferenziata ed ignota, come indifferenziata ed ignota, nella sua origine prima, è la materia, perché l'arte non può fare assolutamente senza di quella.“<sup>328</sup>

Die Vermengung von Unendlichkeit und Endlichkeit des Phänomens ist in den Bildern auf verschiedenen Ebenen zu spüren. Sie verläuft durch existenzielle

---

<sup>325</sup> Claudia GIAN FERRARI, Filippo de Pisis: opere dal '20 al '48, Ausst.-Kat. MILANO 1994 (4-seitiger Text ohne Seitenangabe), Ü.d.V.: „[...] die Objekte trotzen Vergänglichkeit und Gewöhnlichkeit und gehören zum Ganzen.“

<sup>326</sup> Gottfried BOEHM, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: BOEHM 1994, S. 32.

<sup>327</sup> Umberto ECO, *Das offene Kunstwerk* [*Opera aperta*, 1962], FRANKFURT A. M. 1977 S. 51.

<sup>328</sup> Filippo DE PISIS, *Futurismo – Lettera aperta a Benedetto Croce* (Ferrara, 23 Ottobre 1918), zit. nach Ballo 1968, S. 306, Ü.d.V.: „Die Kunst kann nicht anders als undifferenziert und unbekannt zu sein, undifferenziert und unbekannt ist in ihrem Ursprung auch die Materie und die Kunst kann nichts ohne sie.“

Dimensionen, etwa die der Vergänglichkeit und Lebendigkeit oder die der Konsistenz und Verwesung der Materie.

Dass die Objekte unfassbar und ambivalent sind, spiegeln die Bilder formell unter anderem in der deutlich gewordenen Fähigkeit der Objekte, einerseits als Materie und Organismen zum Ort und zum Ganzen zu gehören und andererseits durch Schatten, leere Umrisse, collageähnliche Effekte etc. dem Ganzen gegenüber – in einer Besonderheit, die ihre Gewöhnlichkeit vergessen lässt – zugleich fremd und abgesondert zu bleiben.

Aus dieser Absonderung und der zugleich stattfindenden geheimnisvollen Korrespondenz der Objekte und der Elemente untereinander, aus ihrem Glänzen und Vergehen, entsteht die besondere Schönheit und Melancholie der Szenen, die de Pisis für seine Bilder verwendet, eine Melancholie die der Künstler selbst als Wirkung auch eines farblichen Kontrastes beschreibt.<sup>329</sup>

Auch Poesie oder ein starker Lyrismus zieht sich als Thema leitmotivisch durch die Texte und Analysen, die sich mit den Bildern de Pisis' und mit seiner vielfältigen kulturellen Prägung auseinandergesetzt haben. Die Poesie entsteht in der dialektischen Spannung zwischen unendlich klein und unendlich groß<sup>330</sup> und in den Unterbrechungen des Raumes<sup>331</sup>. Eine poetische Ausdrucksweise kann ein ihm eigener Status sein („era poeta ad ogni ora del giorno“<sup>332</sup>) und de Pisis selbst sprach im Bezug auf die Werke der 40er Jahre von Poesie: „in quelle [tele] d'oggi c'è più aria, più brivido, e più spesso toccano la poesia“<sup>333</sup>. Sogar de Chirico verweist als besondere „Zutat“ auf dessen Lyrismus: „De Pisis n'est pas un

---

<sup>329</sup> „La Natura morta col luccio l'ho regalata a Umberto Saba. Saba osservandola nel mio studio insisteva a esaltare la gaiezza del colore. Allora ho dovuto spiegargli che quella gaiezza era un contrasto dovuto alla malinconia, per sottolineare la caducità delle belle cose colorate.“ Filippo de Pisis, zit. nach NALDINI 1991, S. 174, Ü.d.V.: „Die *Natura morta col luccio* habe ich Umberto Saba geschenkt. Saba, beim Betrachten des Bildes, pries beharrlich die Fröhlichkeit der Farbe. So musste ich ihm erklären, dass jene Fröhlichkeit auf einem Kontrast mit der Melancholie beruht, um die Vergänglichkeit der schönen farbigen Dinge hervorzuheben.“

<sup>330</sup> Vgl. GIAN FERRARI 2000, S. 9–15.

<sup>331</sup> Vgl. BALLO 1968.

<sup>332</sup> Lionello VENTURI, *Quasi per gioco dipingeva capolavori*, in: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis. Nel centenario della nascita*, FIRENZE 1996, S. 65–66, hier S. 65 (erstmal erschienen in *L'Espresso*, 8 aprile 1956), Ü.d.V.: „er war Dichter zu jeder Stunde des Tages“.

<sup>333</sup> Filippo de Pisis, zit. nach ARCANGELI 1996, S. 54, Ü.d.V.: „In den [Leinwänden] von heute ist mehr Luft, mehr spannender Schauer und sie berühren öfter die Poesie.“

naïf. Il *sait* ce qu'il veut et ce qu'il fait. L'ironie et l'étonnement se mêlent en lui à un très subtil lyrisme."<sup>334</sup>

Aber inwiefern sind die Bilder de Pisis' lyrisch? Und was sind die Qualitäten und Eigenschaften, die diese Übernahme in Eigenschaften und Qualitäten der Malerei erlauben?

Das Wort lyrisch oder poetisch hat sich längst von einem engen literarischen Kontext gelöst, um für die bildende Kunst oder allgemein im künstlerischen Bereich eine Wirkung anzusprechen oder zu beschreiben, die in unmittelbarer Form individuelle Empfindungen oder einen Gefühlsausdruck vermittelt.<sup>335</sup>

Zusätzlich kann das Lyrische „[...] als Gefühlsaudruck eines Individuums [...] die Zeitlichkeit transzendieren: es zeigt sich als Simultaneität, in der die einzelnen Elemente nur als integraler Teil des Ganzen fungieren, nicht jedoch in ihrer Abfolge [...].“<sup>336</sup>

Diese Definition trifft tatsächlich auf wesentliche, schon beschriebene Eigenschaften der Bilder de Pisis' zu.

Eine andere Qualität leitet dann zu der häufigen Verwendung des Wortes „poetisch“ für die Beschreibung der Bilder. Die Fähigkeit zur Evokation, die Bewegung der Imagination innerhalb verschiedener „Codes“, die vertraut bleiben, aber deren Zusammensetzung Unbestimmtheit und undefiniertes hervorrufen, entsprechen dem Wesen der Poesie. Lyrisch bleibt ein „poröser Begriff“, der im Innern und an seinen Rändern unscharf ist und der genau wie das Bild eine Sphäre des Unfassbaren – bewusst von den Bildern de Pisis' hervorgehoben –, mitträgt.

Über die Sprache und ihre Möglichkeiten eindeutiger Aussage schreibt Umberto Eco:

„[...] sobald wir die Wirklichkeit [...] benennen, [verarmt] unserer Erfahrung [...], aber das ist der Preis, den man bezahlen muß, um Erfahrung mitteilen zu können. Die poetische Sprache, die die Zeichen zweideutig macht, versucht gerade, den Empfänger der Botschaft dazu zu zwingen, den verlorenen Reichtum

---

<sup>334</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Préface [F. de Pisis]* [1924–1934] in: DE CHIRICO 1985, S. 273, Ü.d.V.: „De Pisis ist kein Naiver. Er weiß, was er will und was er macht. Die Ironie und das Erstaunen vermischen sich in ihm mit einem sehr subtilen Lyrismus.“

<sup>335</sup> Vgl. ÄSTHETISCHE GRUNDBEGRIFFE, Bd. 3, STUTTGART 2001, S. 709–723; LEXIKON DER KUNST, Bd. IV, LEIPZIG 1992, S. 433.

<sup>336</sup> ÄSTHETISCHE GRUNDBEGRIFFE 2001, S. 710.

zurückzugewinnen, indem sie unvermutet mehrere Bedeutungen gleichzeitig in einen einzigen Kontext einführt.“<sup>337</sup>

Zusätzlich zu den verschiedenen Codes, die parallel verlaufen, sich kreuzen und zu neuen Kombinationen führen, arbeitet de Pisis mit Zeichen und Symbolen, die den relativen Sinn der Sehkonventionen entblößen. Entscheidend ist nicht nur die Komplexität mehrerer Codes, die gleichzeitig wirken, sondern auch die Auflösung ihrer absoluten Bedeutung in der Relation zueinander: „Tutte le verità eterne e universali sono state annullate da questo pittore estroso.“<sup>338</sup>

In diesem Kontext sei noch auf eine Verbindung zu dem Werk und der Poetik Leopardis verwiesen. Eine Verbindung, deren Präsenz und Wichtigkeit im ersten Kapitel dieser Arbeit schon eingeführt worden, aber jetzt bei der direkten Betrachtung der Bilder deutlicher wahrzunehmen ist.

Die Bilder de Pisis' folgen nicht, wie für das Werk de Chiricos beobachtet, konkreten Motiven aus Werken Leopardis, aber sie gleichen in vielen Aspekten den Ideen und Arbeitsstrategien des italienischen Schriftstellers. Beide verbindet allgemein die aufmerksame Betrachtung der Dinge und die Verwerfung absoluter Wahrheiten, auch hinsichtlich Proportionen, Schönheit und Bedeutungen. Die Wirkung der Disproportion [Zib. 2257–2258] und die Hinwendung zu Bildern, die Weite sowie undefiniertes und unbestimmtes erzeugen [Zib. 2054–2055], ist für die Poetik der beiden Künstler grundlegend. Leopardi verfolgt eine Poesie der Erinnerung und der Evokation, die sich in einer Sprache realisieren lässt, die wohl komponiert und reflektiert gewählt sein soll, aber die Andeutungen offen lässt. Das Gemeinsame liegt also in einer Kunst, ob durch sprachliche oder malerische Mittel, die nicht geschlossene, sondern offene Prozesse zeigt und in der immer ein Impuls für die Erweckung der Imagination enthalten ist. Die Beschreibung der Bilder de Pisis' hat gezeigt, dass sie, wie die Dichtung Leopardis, durch Gegensätze, *abbreviazioni* und Empathie, aber nicht Sentimentalität ihre besondere Spannung erhalten. Wenn auch nicht die Motive, so sind es die schnelle, stenographische Malweise und die Haltung gegenüber der Materie und den Dingen, die die zwei Künstler zudem miteinander verbindet. Leopardi preist im

---

<sup>337</sup> Umberto ECO, Einführung in die Semiotik [La struttura assente, 1968], MÜNCHEN 1985<sup>5</sup>, S. 260.

<sup>338</sup> VELANI 1993, S. 38, Ü.d.V.: „Alle ewigen und universellen Wahrheiten sind von diesem inspirierten Maler aufgehoben worden [...]“

Moment der Inspiration, Begeisterung und starken Leidenschaft die Fähigkeit, die Dinge von oben zu sehen „[...] come da un luogo alto e superiore a quello in che la mente degli uomini suole ordinariamente consistere.“<sup>339</sup> Daraus entsteht auch die Fähigkeit, ungewohnte Aspekte der Dinge zu sehen und auf neue Verbindungen zu achten. Die Reflektionen, die Leopardi mit diesem Moment verbindet, spiegeln sich in der Spontaneität, die die Bilder de Pisis' charakterisieren, wider. Auch in seiner Haltung gegenüber der traditionellen Gattung des Stillebens pflegt de Pisis einen Umgang, der teilweise der Art und Weise ähnelt, wie Leopardi mit der Sprache arbeitete: Es ist der Versuch, mit den „alten“ Mitteln einer neuen Sicht auf Dinge und Welt gerecht zu werden. Das zeigt sich im Folgenden auch in den Betrachtungen, die die Rolle der Symbole in de Pisis' Bildern erhellen.

### 3.3.3 SYMBOLISCHE ÜBERSETZUNG?

De Pisis' Betrachtung der Objekte mit angedeuteter wissenschaftlicher Prägnanz wird anders umgesetzt als in traditionellen (botanischen oder biologischen) Naturstudien: Wenn in den Miniaturen und Zeichnungen auf die genaue Wiedergabe von Details und Umrissen Wert gelegt wird, wird seine Betrachtung organischer und undefinierter, als ob sie ihrer Basis widersprechen würde. Eine Übersetzbarkeit in eine kulturell fest etablierte Ikonographie hält nicht lange stand. De Pisis verwendet Motive und Strukturen des Stillebens, um von der etablierten künstlerischen Gattung und damit verbundenen Sehkonventionen zu profitieren:

„L'artista, per quanto grandissimo (come lo scienziato e il filosofo... tanto per intenderci!), fatalmente sfrutta una sua, per quanto minima, cultura fatta di elementi acquisiti ed esercita un processo critico su questi facendoli poi meravigliosamente fruttificare per suo potere [...] Una misteriosa legge presiede l'arte. Come è vero che in assoluto nessuna opera ha un valore fisso, e niente si può creare di nuovo nella tradizione, così è vero che ogni opera per vivere deve raggiungere un suo valore che gli deriva da un suo carattere di originalità nel perpetuo rinnovamento della tradizione.“<sup>340</sup>

---

<sup>339</sup> [Zib. 3269], Ü.d.V.: „[...] wie von einem erhöhten Ort, höher als der, der normalerweise in den Köpfen der Menschen besteht.“

<sup>340</sup> Filippo de Pisis, zit. nach BALLO 1968, S. 351f., Ü.d.V.: „Der Künstler, wenn auch herausragend (wie der Naturwissenschaftler und der Philosoph ... um uns zu verstehen!), benutzt unvermeidlich eine ihm eigene, wenn auch minimale Kultur aus erworbenen Elementen und übt auf diese einen kritischen Prozess

Tote Fische, aufgehängte tote Vögel, Blumen, Muscheln, aber auch Granatäpfel, Hummer und Zitronen – die berühmten Motive eines vertrauten Stillebenvokabulars kehren auf die Leinwände de Pisis' zurück. Sogar ihre Anordnung, aufgehängt, nebeneinander gestellt oder gruppiert, scheut nicht den Bezug zu traditionellen Vorbildern. Die Versuchung ist groß, den Bildern eine starke symbolhafte Intention zuzusprechen, da sogar Inhalte wie Verwesung, Prozesshaftigkeit und Tod eine Rolle spielen und an Vanitas-Darstellungen erinnern.

De Pisis schafft es, diese traditionellen Stillebenelemente mit einer neuen Auffassung zu versehen. Die Objekte tragen die Spuren von bekannten Kunstdarstellungen und Künstler in sich, genauso wie die sinnliche Erfahrung des tatsächlich Gesehenen. Trotz der erkennbaren Nähe zu bekannten Gattungen und Vorbildern und zu einer vertrauten Realität lassen sich die Bilder, wie oft in der Forschungsliteratur erwähnt, schwer einordnen. Die unzähligen Bezüge zu traditionellen Bildern, zu Künstlern und Gattungen, scheinen eher intellektuelle Vergnügungen zu sein, als dass sie auf eine traditionelle ikonographische Bedeutung abzielen:

„In altri termini egli attua, nel modo più personale, il suggerimento – in un primo tempo sentito da Cézanne e poi, dopo il '20, da molti artisti – di „ricostruire la natura attraverso il museo“: che equivale ad un deciso superamento della posizione impressionista, perché riconduce l'arte, pur con tutta l'emozione di uno spettacolo vivo, alla mediazione culturale, controllata dalla mente, e poi risolta, o addirittura bruciata, nell'intensità del fare creativo. [...] Il suo linguaggio rivela una formazione complessa, anche se risulta libero e sembra affidarsi candidamente all'attimo.“<sup>341</sup>

Ein Symbol als Zeichen eines definierten Vokabulars ist eine Aussage, die den Bildern eine bestimmte Bedeutung zuschreibt. Auch deswegen scheint das Sym-

---

aus, indem er sie dann wunderbar nach seinem Vermögen Nutzen bringen lässt. [...] Ein geheimnisvolles Gesetz leitet die Kunst. Wie ja richtig ist, dass im Absoluten kein Kunstwerk einen festgesetzten Wert hat, und man nichts Neues in der Tradition schaffen kann, so ist auch richtig, dass jedes Kunstwerk, um zu leben, einen eigenen Wert erreichen muss, der aus einem eigenen Originalitätscharakter in der fortwährenden Erneuerung der Tradition hervorgeht.“

<sup>341</sup> BALLO 1968, S. 191, Ü.d.V.: „In anderen Worte wendet er auf persönlichste Art die Anregung an – zuerst von Cézanne und dann nach den 20er Jahren von vielen anderen wahrgenommen –, „die Natur durch das Museum wiederaufzubauen“, was ein deutliches Überwinden der impressionistische Position bedeutet, weil er die Kunst, trotz aller Emotionen eines lebendigen Anblicks, zu einer kulturellen Mediation führt, vom Kopf kontrolliert und dann in der Intensität des schöpferischen Aktes gelöst oder sogar verbrannt. [...] Seine Sprache verrät eine komplexe Bildung, auch wenn sie sich frei zeigt und sich naiv auf den Augenblick zu verlassen scheint.“



bolhafte in der Literatur über de Pisis eine Kategorie zu sein, mit der man vorsichtig umgegangen ist. Die Bilder in einer bestimmte Form zu zwingen hätte die Freiheit der Codes gefährlich eingeschränkt.

Gleichzeitig ist der Einfluss der metaphysischen Malerei de Chiricos, die einen symbolistischen Ursprung hat, nicht zu leugnen. Doch auch de Chirico weist eine ähnliche Entwicklung auf. Wenn auch viel stärker mit präzisen historischen, kulturellen und autobiographischen Bedeutungen verbunden, öffneten die Zeichen de Chiricos den Weg für einen neuen Umgang mit dem Symbol hin zu einem Vokabular, das nicht mehr festen Regeln folgt, sondern eine kanonisierte Tradition benutzt, um Verwirrung zu stiften.

Es fehlen den Bildern de Pisis' außerdem viele andere Charakteristika, die dem Symbol üblicherweise zu seiner genauen Prägnanz verhelfen.<sup>342</sup> Es werden nicht die dem Stilleben typischen Kontraste zwischen lebendig und tot, üppig drapiert und einsam, arm und reich, leuchtend und wertlos kreiert. Ohne moralische oder wertgebende Maßstäbe sind die Objekte „nur“ das, was sie sind. Sie sind kein immer Bleibendes, sie sind organisch und auch als malerische Existenz zu instabil, um Feststellungen zu erlauben, so dass ihnen jegliche didaktische oder belehrende Vorgabe abgesprochen werden kann.<sup>343</sup>

Konventionelle Zeichen innerhalb von Stilleben wie Spiegel, Totenköpfe, Büsten und Münzen passen in diese organische Welt nicht hinein, die immer zwischen einzigartig und universell schwebt. Die Präsenz eines von außen auferlegten Wertes, der außerhalb lyrischer Formeln, sinnlicher Fähigkeiten und existentieller Faktoren liegt, ist bei der Betrachtung der Bilder nicht vorstellbar.

Das Symbol, das auch von der gewissen Distanz der von außen auferlegten Bedeutung gekennzeichnet ist, ist in den Bildern de Pisis' ersetzt durch eine

---

<sup>342</sup> Luciano Caramel sieht in den Bildern auch keinen Rekurs auf Symbole, sondern eine Verschmelzung „[...] von existentiellen Bedeutungen und Fragestellungen mit Naturbildern und Abbildungen von Gegenständen, mit perspektivischen und dimensional Resten, die außerhalb jedes Symbolismus in der ‚geistig-sinnlichen‘ Malerei den Gefühlen und Gedanken des Menschen nicht zufällig Substanz verleihen [...]“. CARMEL 2000, S. 14.

<sup>343</sup> Diese Qualität der Bilder entspricht auch der Haltung, die de Pisis gegenüber einem definierten Wert der Kunst oder einer Malrichtung Zeit seines Lebens einnahm, wie auch gegenüber dem Versuch, ihn und seine Werke in eine bestimmte Gattung oder nationale Propaganda zu zwingen: „Filippo de Pisis verhielt sich jedoch abweisend gegenüber mythenschaffenden oder didaktischen-inhaltlichen Vorgaben [...]“. Ebd., S. 9.

sinnliche Distanzlosigkeit, die sich insbesondere in der erwähnten empathischen Beziehung zu den Objekten zeigt.

Die Frage nach dem symbolischen Wert der Zeichen und ihrer Bedeutung in den Bildern de Pisis' ist im Grunde verbunden mit dem gleichen Prinzip, das die Einheit von Endlichkeit und Unendlichkeit gezeigt hatte. In einem Bild, in dem das Besondere keine Trennung vom Universellen vollzogen hat, in dem sich die Relativität von Sinn, Messbarkeit und Wahrnehmung herausstellt, trägt auch das Evozieren einer kanonisierten symbolischen Bedeutung, ohne dass dann tatsächlich die Zeichen zu Symbolen werden, zu der Undifferenziertheit eines Realen bei, die sich nicht in absoluten Kategorien erfassen lässt.

Zuletzt stellt sich noch die Frage, ob die Brechung bestimmter Wahrnehmungskonventionen innerhalb eines dem Anschein nach konventionalisierten Vokabulars nicht schon in nuce eine Konstante der zeitgenössischen Kunst vorwegnimmt, die Umberto Eco unter anderem im *ready made* aufdeckte.<sup>344</sup> Auch hier konnte die Aufstellung eines neuen Codes sich nur „in dialektischer Beziehung zu einem vorherbestehenden und erkennbaren System von Codes“<sup>345</sup> verwirklichen. Die Unterschiede zu dem Phänomen und den Strategien des *ready made* sind jedoch gewaltig, der Vergleich ist gewagt. De Pisis nimmt seine Zeichen nicht unbedingt von ihrem gewöhnlichen Kontext heraus, wie im Fall des *ready made*, und er benutzt sie vor allem nicht nur als Träger von kanonisierten Bedeutungen. Eine semantische Spannung, die sich in eine Frage nach der Wahrnehmung und ihren Komponenten eingliedert, ist aber eine der Facetten, die die Komplexität der Werke ausmacht, deren Vorgehen „[...] nur dann Sinn [ergibt], wenn es mit den Ausgangscodes verglichen wird, die verletzt und ins Gedächtnis zurückgerufen, angezweifelt und wieder bestätigt werden.“<sup>346</sup>

### 3.3.4 SICHTBARES/UNSICHTBARES

Vom Besonderen zum Universellen, von vergänglich zu unendlich, von eingegrenzt zu offen und weit, von erkennbar und identifizierbar zu undifferenziert, undefiniert und unbestimmt: Die Bilder hinterfragen die Wahrnehmung die

---

<sup>344</sup> Vgl. ECO 1985<sup>5</sup>.

<sup>345</sup> Ebd., S. 265.

<sup>346</sup> Ebd., S. 266.

Wahrnehmung, so wie sie eine objektive, endgültige oder neutrale Wahrnehmung infrage stellen. De Pisis, und darin besteht seine stringente Zugehörigkeit zur Moderne, arbeitet in Grenzbereichen. Im Moment der Brechung eines alltäglichen Sehens erreicht er eine vielschichtige und vieldeutige Auseinandersetzung mit den Bedingungen und den Konstruktionen der Betrachtung und des Blickes.<sup>347</sup>

Zu dieser Auseinandersetzung mit dem Sehen gehört eine neue Perspektive auf die Kommunikation und Gemeinschaft von Mensch und Realität, von Leib und Dingen und auf die Position, die der Mensch in diesem Prozess einnimmt.<sup>348</sup> Dabei gewinnen subjektive, sinnliche und geistige Eigenschaften und die Überwindung von Gegensätzen zugunsten einer prozessualen, nie vollendeten Wahrnehmung einen neuen Stellenwert.

Durch einen empathischen Bezug zu den Objekten, eine starke Frontalität und eine offene Landschaft, die im Vordergrund das Einzelne sowie Konkrete betont und dabei keine menschlichen Konnotationen zeigt – wenn doch, dann stilisiert oder verfremdet zu puppenhaften Gestalten, die nichts Menschliches an sich haben –, vermitteln die Bilder die betrachtende Position des Menschen. Doch hier wandelt sich plötzlich das Altbekannte in Fremdes, das Staunen öffnet die Augen<sup>349</sup>:

„Der sehende Leib, sichtbarer Wirklichkeit zugewandt, ist zugleich sichtbarer Leib und hat als solcher Anteil an der allgemeinen Sichtbarkeit der Dinge. Insofern gehört er der Natur an, kehrt zu ihr zurück, weil er ihr entstammt. „Sein „zweiblättriges Wesen“, seine doppelte Zugehörigkeit zur Ordnung der Objekte wie zur Ordnung der Subjekte macht ihn zum Kreuzungspunkt, zu einer Nahtstelle der Realität. Damit ist auch die Bildstruktur vorformuliert. Ihr liegt eine Kreuzung der Blicke zugrunde.“<sup>350</sup>

In der doppelten Zugehörigkeit zum Objekt sowie zum Subjekt, Teil der Welt und nicht neutraler Beobachter vor der Welt zu sein, erkennt die menschliche Wahrnehmung ihre Potenzialität, aber auch ihre Grenzen. Von allem, was gege-

---

<sup>347</sup> Vgl. BOEHM 1997

<sup>348</sup> Zu diesem Konzept der Beziehung zwischen Leib und Dingen vgl. auch Paul GOOD, Maurice Merleau-Ponty: eine Einführung, DÜSSELDORF/BONN 1998, S. 112f. Aus den Texten Merleau-Pontys, mit denen sich Paul Good ausführlich befasst, entstammen auch einige der Ausdrücke, die die Beziehung *Leib* und *Dinge* beschreiben.

<sup>349</sup> Vgl. BOEHM 1997.

<sup>350</sup> Gottfried BOEHM, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: BOEHM 1994, S. 20.

ben ist, was Phänomen ist, den Objekten des Stillebens, dem Raum, der Atmosphäre, der Distanz, der Weite, der Nähe, der Landschaft, können wir nichts als absolut, als vollständig erfassen.<sup>351</sup> Wir können uns den Gegenständen durch eine Betrachtung nähern, die das Ganze mit uns selbst verschränkt, mit dem Bewusstsein unserer eigenen Zugehörigkeit zum Ganzen: „[...] gegeben ist etwas, dem wir uns nur nähern können, indem wir es mit dem Blick abtasten, Dinge, die wir niemals „ganz nackt“ zu sehen vermöchten, weil der Blick selbst sie umhüllt und sie mit seinem Fleisch bekleidet.“<sup>352</sup>

Daraus ergibt sich auch, um insbesondere zum künstlerischen Konzept de Pisis' zurückzukehren, eine andere Sicht auf die Komplexität und Vielschichtigkeit der menschlichen Betrachtung und auf die Konventionen der Wahrnehmung, die nach Objektivität oder objektiven Kategorien streben.

„Niente di più falso che dividere in categorie ben definite e come facenti parte di sè stesse le attitudini e le forze dello spirito umano. Per norma inveterata si è sempre voluto vedere una divisione netta tra arte e scienza, tra poesia e filosofia. Non vi è invece opera grande che non abbia in grado elevato i due caratteri fondamentali di indifferenziabilità e universalità.“<sup>353</sup>

De Pisis verzichtet auf die *categorie ben definite*<sup>354</sup>. Das Sehen, die Betrachtung und dann der unmittelbare malerische Ausdruck der Bilder setzen sich mit naturwissenschaftlicher Objektivität und Wahrnehmungskonstruktionen (Perspektive und taxonomische Einordnung), mit Formeln (der Landschaft), mit der Tradition und mit Symbolen (der Gattung und der Objekte) auseinander. Daraus entsteht eine Trennung zwischen Wissen und Sehen, zwischen dem Kulturellen, Vertrauten, dem durch Konventionen Rekonstruierten einerseits und der Wahrnehmung andererseits. Die „latente Abweichung zwischen Wissen und

---

<sup>351</sup> „Ein Sehen, das sich in einem Gesichtsfeld umtut, unterliegt spezifischen Bedingungen, die das Sehen zugleich ermöglichen und beschränken. Dazu gehören die Perspektiven mit ihren Sehbahnen, Sehrichtungen und Sehweiten, die auf einen beweglichen Standort innerhalb des Gesichtsfeldes verweisen. Dazu gehören ferner Horizonte, Grenzlinien also, an denen Sichtbares in ein Unsichtbares übergeht, das selbst noch zum Reich des Sichtbaren gehört; [...]“. WALDENFELS 1989, S. 333.

<sup>352</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hrsg. von Claude LEFORT, aus dem Französischen von Regula GIULIANI und Bernhard WALDENFELS, MÜNCHEN 2004<sup>3</sup>, S. 173.

<sup>353</sup> Filippo de Pisis, zit. nach BALLO 1968, S. 131, Ü.d.V.: „Nichts ist verfehler, als die Neigungen und Kräfte des menschlichen Geistes in gut definierte und wie für sich selbst stehende Kategorien einzuteilen. Als eingefleischte Norm hat man immer zwischen Kunst und Wissenschaft, zwischen Poesie und Philosophie eine klare Trennung sehen wollen. Es gibt hingegen kein bedeutendes Werk, das nicht in sich die zwei grundlegenden Eigenschaften der Ununterscheidbarkeit und Universalität trägt.“

<sup>354</sup> Ebd., Ü.d.V.: „gut definierte Kategorien“.

Sehen“<sup>355</sup> eröffnet eine neue Dimension zwischen Realität und Absurdität, zwischen geistig und sinnlich, objektiv und subjektiv usw. Wenn die Malerei de Pisis’ auf die Essenz der Objekte und des Raumes zielt, dann geschieht es, indem Unfassbares und Widersprüchliches entblößt werden.

Das, was sich zeigt, sind tatsächlich dialektische Aspekte, Spannungsverhältnisse, die auf keiner festen Ordnung basieren, sondern sich auf den ewigen und undefinierbaren Prozess des Sehens und des Seins verlassen. Dadurch schließen sich die Bilder einer phänomenologischen Sicht an und verdeutlichen einen ihrer wichtigen Aspekte, nämlich dass das Sein, nur als unvollendet wahrzunehmen ist.<sup>356</sup>

Ausgehend von dieser Auffassung lassen sich die die Wahrnehmung bestimmende Ambiguität und Undeterminiertheit wiedergewinnen. Sie sind keine Schwierigkeit, die es zu überwinden gilt, sondern die Erkenntnis einer spezifischen Komponente. Darin findet die Wahrnehmung ihre Potenzialität wieder und verabschiedet sich von dem Versuch, nach festen, neutralen und absoluten Definitionen zu streben, die dadurch nicht nur unerreichbar, sondern fehlerhaft und einschränkend erscheinen.

Die Tendenz oder Fähigkeit zum Begriff kann man auch als Selektion, als Stilisierung der visuellen *Poesis* bezeichnen. Mit dieser bildenden Rekonstruktion des Sehens wurde jedoch ein Kanon des Sehens erstellt mit Linien und Perspektiven, die eine Sichtbarkeit *an sich* fingierten. Doch die sichtbare Wirklichkeit ist damit nie vollständig erschlossen, denn

„[...] in Wahrheit repräsentiert sie ein optisches Potential. Jedes Gesehene begleitet der Schatten des Ungesehenen, das Sichtbare erscheint im Hof des Unsichtbaren. [...]. Jede sichtbare Welt grenzt an jenes Unsichtbare durch das sie sich überschritten findet. Versuchen wir diese wechselseitige Beziehung zu verstehen, vermögen wir die Unsichtbarkeit nur als dasjenige zu bestimmen, was sich im Sichtbaren als blinder Fleck der Wahrnehmung einnistet. [...]. So wie die Linie des Horizontes stets mitwandert, wenn sich unser Blick bewegt, so ist in jedes Sehen der Horizont des Unsichtbaren eingeschrieben. Er ist nichts ande-

---

<sup>355</sup> BOEHM 1997, S. 277.

<sup>356</sup> Marc Richir betont, dass die „[...] tiefste und dauerhafteste Lehre des späten Merleau-Ponty, daß alles Sein, welcher Art es auch sei, immer und grundsätzlich *unabgeschlossen* ist, unablässig offen gegenüber Horizonten der Vollendung, die selbst auf irreduzible Weise von Unvollendetem durchgezogen sind.“ Marc RICHIR, Der Sinn der Phänomenologie in *Das Sichtbare und das Unsichtbare* in: MÉTRAUX/WALDENFELS 1986, S. 86–109, hier S. 93.

res als der Grund seiner Produktivität, seiner Fähigkeit, sich betrachtend zu konkretisieren.“<sup>357</sup>

In die Entscheidung darüber, was man fokussiert und was nicht, ist immer ein Unsichtbares oder Unsichtbares miteinbezogen, aber es handelt sich um eine ontologische Unsichtbarkeit, die der Sichtbarkeit inhärent ist und die die Sichtbarkeit immer schwanken lässt.

Die Bilder de Pisis' widersetzen sich nicht der Tendenz des Sehens, zu einem Begriff zu gelangen, seiner „Fähigkeit, das Sichtbare zu *geben*, es als *Gegenstand* zu erfassen, die sinnliche Unbestimmtheit zum *Stehen* zu bringen usf.“<sup>358</sup>, sie verbinden aber damit gleichzeitig alle dynamischen Komponenten, die den Prozess zugunsten des Ergebnisses betonen und nicht dazu drängen, erhebliche Potenzen des Sehens auszublenden.

Mit dem Bewusstwerden einer Ambiguität der Wahrnehmung entsteht und erschließt sich der Bezug auf die Frage nach dem Sichtbaren und Unsichtbaren in den Werken de Pisis':

„Entgegen diesem Ideal der Wissenschaft lehrt die Erfahrung, daß Gegenstände nie rein wahrgenommen werden, daß sie selber ihre eigene, unsichtbare Seite haben und nur im Zusammenhang mit anderen Gegenständen gesehen werden können, daß neben Bestimmtheit auch immer Unbestimmtheit in die Konstitution eines Gegenstandes eingehen, daß sich überhaupt eher ein Sinn, eine Bedeutung als ein reines Etwas konstituiert [...] So gilt es, die Unbestimmtheit, die Zweideutigkeit, die Undurchsichtigkeit, den Schatten positiv zu betrachten und jenem wissenschaftlichen Vorurteil eine phänomenologische Beschreibung entgegenzusetzen, welche die Mannigfaltigkeit des Sinnes eines Phänomens zu erfassen anstrebt. [...].“<sup>359</sup>

Die Beschreibung und Analyse der Bilder betonte die Rolle der Sinne bei der Wahrnehmung. Durch eine phänomenologische Sichtweise war die Möglichkeit gegeben, die Sinne nicht, wie de Pisis vorgeworfen wurde, als „Oberflächigkeit des Ausdrucks“ zu behandeln, sondern als eine Fähigkeit, zum Spezifischen der Wahrnehmung zu gelangen. Befreit von Konstruktionen und Regeln der Objektivität, erlangt die Wahrnehmung eine neue Potenzialität und findet ihre eigene Offenheit gegenüber den Dingen.

---

<sup>357</sup> BOEHM 1997, S. 286.

<sup>358</sup> Ebd., S. 276.

<sup>359</sup> GOOD 1998, S. 38.

Die Oppositionen und Kontraste, die in der Beschreibung der Bilder so oft betont wurden, erhalten einen neuen Stellenwert. Sie sind nicht mehr als gegenüberstehend, sondern als immer in Beziehung zueinander definierbar, und sie können nicht existieren, ohne in einem nie endenden dialektischen Prozess auf ihr Gegen-Teil, das sie konstituiert, Bezug zu nehmen. Die Beziehung von Sichtbarem und Unsichtbarem ist dafür maßgebend:

„[...] das Unsichtbare ist nicht das Gegenteil des Sichtbaren: das Sichtbare selbst hat eine Gliederung aus Unsichtbarem, und das Unsichtbare ist das geheime Gegenstück zum Sichtbaren, es erscheint nur in ihm, es ist das Nichturpräsen-tierbare, das mir als solches in der Welt gegeben ist – man kann es dort nicht sehen, und jeder Versuch, es dort zu sehen, bringt es zum verschwinden, aber es liegt auf der Linie des Sichtbaren, es ist dessen virtueller Brennpunkt, es schreibt sich darin ein (zwischen den Zeilen) –.“<sup>360</sup>

Die Beschäftigung mit der Wahrnehmung führte auch Merleau-Ponty dazu, Dualismen und die Trennung von Sinnlichkeit und Verstand zugunsten einer Beschreibung der Erfahrung aufzugeben.<sup>361</sup> Die Betrachtung der Bilder hat ein ähnliches Bestreben bei de Pisis gezeigt. Sinnliches wie Konstruiertes und Kanonisiertes sind nicht zu trennen. Dem Künstler und seinen Werken bescheinigten deswegen viele kunstkritische Texte eine eigene und ausgeprägte Fähigkeit zur Synthese von Sinnlichem, Materialität und Verstand. Dadurch entsteht die Möglichkeit, ein Sehen, eine Wahrnehmung anzusprechen, die ihrer spezifischen Ambiguität gerecht bleibt und deren Bestimmtheit wie Unbestimmtheit Ausdruck findet.<sup>362</sup>

Malerei und Moderne enthalten für Merleau-Ponty und fast paradigmatisch in den Werken de Pisis' spezifische Qualitäten: Die Malerei im Allgemeinen und die Moderne, die sich damit kritisch auseinandersetzt, machen „in besonderem Maße das verborgene und fieberhafte Entstehen der Gegenstände in unserem Leib deutlich“<sup>363</sup> und entdecken dabei noch die Möglichkeit,

---

<sup>360</sup> MERLEAU-PONTY 2004<sup>3</sup>, S. 275.

<sup>361</sup> Paul Good behauptete, dass man das Werk Merleau-Pontys als „einen einzigen Versuch bezeichnen [könnte] die Trennung von Sinnlichkeit und Verstand (Vernunft) endgültig zu überwinden.“ GOOD 1998, S. 239.

<sup>362</sup> „Den vorobjektiven Bereich der Erfahrung, in welchem Licht und Schatten, Klarheit und Undurchsichtigkeit, Bestimmtheit und Unbestimmtheit ineinandergreifen und einen Sinn konstituieren, diesen Bereich gilt es zu beschreiben.“ Ebd., S. 38.

<sup>363</sup> Ebd., S. 188.

„[...] die Weise seines sichtbaren Gegebenseins ansichtig werden zu lassen. Diese Weise ist durch eine grundsätzliche Verwobenheit des Sichtbaren und des Unsichtbaren gekennzeichnet. Malerei ist nach Merleau-Ponty der Inbegriff der chiasmatischen Verflechtung von Sichtbarem und Unsichtbarem.“<sup>364</sup>

Der Ausdruck von einem Unsichtbaren, das nie vom Sichtbaren getrennt ist und nicht sein Gegenteil, sondern sein konstitutiver Teil ist, erlaubt den Bildern de Pisis' das Prozessuale zu erreichen. Dadurch bewahren sie sich die Fähigkeit des *Sich-Bildens* und *Sich-Auflösens*, erzeugen eine ununterbrochene Spannung, bleiben im Vertrauten, ohne sich im Alltäglichen der Sehkonventionen zu verlieren und erinnern an die existentiellen Dimensionen des Vergänglichen und Unendlichen, des Besonderen und Universellen, der Sinne und des Verstandes in der menschlichen Wahrnehmung.

---

<sup>364</sup> Eva SCHÜRMANN, *Maurice Merleau-Ponty (1908–1961)*, in: Stefan MAJETSCHAK (Hrsg.), *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*, MÜNCHEN 2005, S. 266–286, hier S. 280.



## 4 GIORGIO MORANDI: WAHRNEHMUNG IM KONTINUUM

Wie bei den bisherigen Bildanalysen zu de Chirico und de Pisis liegt auch bei der Betrachtung der Werke Morandis der Fokus auf Strategien, die auf das Infragestellen eines kanonisierten Sehens abzielen. Im Unterschied zur Forschung zu de Chirico und de Pisis sind die meisten kunstkritischen Autoren, die sich mit den Werken Morandis auseinandergesetzt haben, ausführlicher auf dieses Thema eingegangen.<sup>365</sup>

Dass sich die Forschungsliteratur vor allem auf das Thema *Sehen* bzw. *Betrachtung* konzentriert, ist unter anderem dem Beharren auf wenige Themen, nämlich Stilleben und Landschaft, und wenige, sich wiederholende Objekte geschuldet. Allein die Wiederholung der Situation und der Objekte – ohne Bildstrategien oder die Besonderheit einer Situation einzubeziehen – legt den Eindruck nah, dass es sich nicht um eine Malerei handelt, die narrative, soziale oder symbolische Absichten verfolgt, sondern um eine, die dem Phänomen der Wahrnehmung kontinuierlich nachgeht.

Objekte und Orte erscheinen bald als vertraute Begleiter und geeignete Formen, um sich der Beziehung und Kenntnis des Realen zuzuwenden. In den späteren Jahren, ab etwa 1945, wird dieser Aspekt sogar durch eine Arbeitsweise verstärkt, die sich in Bildserien entwickelt: Wenige kompositorische Änderungen und farbliche Abstufungen erschaffen in einer Reihe von drei, vier Bildern erstaunliche Variationen in der Wahrnehmung von Fläche und Ding.

Das, was nach einer Reduktion der Mittel, der Themen sowie der Farben, die in einer tonalen Harmonie aufeinander bezogen bleiben, aussieht und sich zunächst

---

<sup>365</sup> Vgl. u.a. Lorenz DITTMANN, *Morandi und Cézanne*, S. 31–49; Gottfried BOEHM, *Morandis Stilleben*, S. 51–60; Bernhard GROWE, *Cosiddetta Realtà: die Unverfügbarkeit der Welt*, S. 61–74, in: Franz Armin MORAT (Hrsg.), *Giorgio Morandi: Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 1981; Carlo BERTELLI, *L'infinito del quotidiano*, in: DIRECTION DES MUSÉES DE MARSEILLE (Hrsg.), *Giorgio Morandi (1890–1964)*, Ausst.-Kat. PARIS 1985, S. 11–26; Gottfried BOEHM, *Giorgio Morandi: Zum künstlerischen Konzept*, in: Ernst-Gerhard GÜSE/Franz Armin MORAT (Hrsg.), *Giorgio Morandi*, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 1993, S. 11–23; John BERGER, *Der seltsame Fall des Giorgio Morandis*, S. 25–27; Sigfried GOHR, *Morandi oder der Maler als Zuschauer*, S. 58–62, in: STIFTUNG HANS ARP UND SOPHIE TOEUBER – ARP E. V. (Hrsg.), *Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, Ausst.-Kat. ROLANDSECK 1997; Laura Mattioli ROSSI, *Giorgio Morandi: questioni di metodo*, in: Ders. (Hrsg.), *Morandi ultimo: Nature morte 1950–1964*, Ausst.-Kat. MILANO 1997, S. 9–26; Michael SEMFF, *Die Entdeckung der Nähe. Über die letzten Zeichnungen Giorgio Morandis*, in: Ders. (Hrsg.), *Giorgio Morandi. Die letzten Zeichnungen*, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 2000, S. 9–38; Roberto PASINI, *Morandi*, BOLOGNA 1989; Marilena PASQUALI, *Morandi: Saggi e ricerche 1990–2007*, PRATO 2007.

als „einfach“ anbietet, wird schließlich zu einem grundlegenden, andauernden Staunen über die Unklarheit, Unbeständigkeit und Vielfältigkeit der Wahrnehmung und zur unlösbaren Komplexität.

Die Möglichkeiten der Wirkungen von Kolorit und Komposition verdienen in der Analyse der Bilder eine vertiefte Auseinandersetzung, denn daraus geht deutlich hervor, welche Feinheit der Betrachtung und Reflexion die Arbeit Morandis begleitet und was die Faszination seiner Bilder ausmacht. Umfassend auf diese Strategien eingehen zu wollen, würde aber auch bedeuten, sich auf eine unendliche Kombination von Möglichkeiten einzulassen. Hauptsächlich soll also aus der folgenden Analyse das erwähnte Prinzip klar erkennbar sein.

Seitens der Forschung wird darauf hingewiesen, dass eine solche Konzentration auf die Möglichkeiten der Malerei, ihre Strategien und eine ungreifbar bleibende Einfachheit von einem konsequent auf malerische Arbeit ausgerichteten Leben begünstigt wurde. Der Mythos Morandi als einsamer, an sozialen wie künstlerischen Ereignissen uninteressierter Maler wurde immer wieder hervorgehoben, aber auch überzeugend relativiert.<sup>366</sup> Tatsächlich bietet seine Biographie keine romanhaften Ablenkungen. Morandis künstlerische Arbeit war ein Leben lang der Malerei (und graphischen Techniken wie Radierung und Zeichnung) gewidmet, ohne dass er dabei seine Vorstellungen und Ideen in literarischen oder

---

<sup>366</sup> Morandis Biographie betreffend schreibt Fergonzi: „I due elementi biografici su cui ha poggato a lungo la leggenda morandiana, la sostanziale diffidenza dell’artista a viaggiare per studiare gli originali delle opere (egli non fu mai a Parigi e non vide i musei internazionali d’arte moderna) e l’isolamento esistenziale nello studio di Bologna come baluardo contro le aggressioni della storia sono stati, negli anni recenti, un poco ridimensionati [...]“. Flavio FERGONZI, *Su alcune fonti visive di Giorgio Morandi*, in: Maria Cristina BANDERA/Renato MIRACCO (Hrsg.), *Morandi 1890–1964*, Ausst.-Kat. MILANO 2009, S. 46–65, hier S. 47, Ü.d.V.: „Die zwei biographischen Themen, auf denen lange Zeit der Mythos Morandis gründete, das grundlegende Misstrauen des Künstlers zu reisen, um Kunstwerke im Original zu sehen (er fuhr nie nach Paris und sah nie die internationalen Museen der modernen Kunst), und die menschliche Abgeschlossenheit in dem Atelier in Bologna, als ein Bollwerk gegen die Angriffe der Zeitgeschichte, wurden in den letzten Jahren ein wenig relativiert [...]“. Interessant ist auch die Hervorhebung von Holland Cotter, der zwei „Versionen“ von Morandis Biographie ausmacht: „Morandi comes with his own personal mystery, or myth, depending on what you hear. There seem to be two stories, the first of which – the life of St. Giorgio the Hermit – is the more popular. It is the tale of a deeply reclusive Italian artist who lives his whole life in a single apartment, from which he rarely goes far. Though he teaches print-making in the local art school, he sees almost no one socially. He rarely travels, is unaware of public events around him, knows little of new art elsewhere. Despite scant recognition of his art, he doggedly paints away in a tiny at-home studio to the end of his days. Then there is a second story. In this one a shy but cosmopolitan painter socializes regularly with fellow artists and keeps up, through books and magazines, with art developments in the larger world. He travels extensively within his homeland and is alert to events, political and otherwise, there. His work attracts an international following. Genuinely, retiring by nature, he used his reputation as a recluse to pick and choose his company and to reserve his energy for art. Details from both stories dovetail in the life of the real Morandi.“ Holland COTTER, *All that life contains, contained*, in: PARAGONE, 83 (2009), S. 59–62, hier S. 60.

kunstkritischen Texten niederschrieb. Auch mit Äußerungen über seine eigenen Werke hielt sich Morandi größtenteils zurück und vermied laute, künstlerische Bekenntnisse: „Ich bin [...] weit von dem Anspruch entfernt, Normen für das Vorgehen des Künstlers aufzurichten zu wollen und eine Poetik zu definieren.“<sup>367</sup>

#### 4.1 KOMPOSITION – EINHEIT UND OFFENHEIT

Auch wenn die Bilder Morandis über die Jahre fast durchgehend einer Struktur und Thematik treu bleiben, ist der Vorbehalt, seine Gemälde unter allgemeinen kompositorischen Festlegungen zu beschreiben, größer denn je. Gerade die Vielfältigkeit kleiner Verschiebungen und die farblichen Nuancen leisten im scheinbar Einheitlichen Unterschiedlichstes. Diese Unterschiedlichkeit sollte man nicht durch ein statisches Beschreibungsverfahren bagatellisieren, sondern ihre Bedingungen und Prämissen, die die Betrachtung und die Arbeit Morandis ständig begleiten, deutlich herausstellen. Struktur und Strategien, auch wenn sie sich schon bald ähneln, sollen in dieser Arbeit hauptsächlich für die Werke ab 1950 näher beschrieben und analysiert werden.

Die Bildsituation, in der sich die Flaschen, Vasen, Kannen und Dosen befinden, ist immer ähnlich: Durch farbliche Felder geteilt suggeriert die Leinwand – zunächst plakativer, dann immer stilisierter und reduzierter – einen Raum mit einer geraden Abstellfläche vor einer einfarbigen Wand. Dadurch, dass man geneigt ist, eine weitere farbliche Abstimmung als vordere Kante und Dichte einer Tischplatte auszumachen, erinnert die Abstellfläche teilweise an einen Tisch (ABB. 28).

Bei der Betrachtung von Bildern späterer Jahre wächst jedoch das Unbehagen, das sich schon anfangs bemerkbar machte, hier von einem Tisch und einer Wand zu sprechen. Eine deutliche Definition von Raum, Abstellfläche und Wand wird zunehmend unmöglich. Komposition und Struktur haben sich nicht geändert, aber wellige Linien und minimale farbliche Abstufungen stellen eine festlegende und wertgebende Definition in Zweifel (ABB. 29).

---

<sup>367</sup> Giorgio Morandi, Interview in *Stimme Amerikas*, 25. April 1957, zit. nach DITTMANN 1981, S. 40.

Bei Morandi ist eine der bedeutungsschwersten und folgenreichsten Eigenschaften des Bildes die andauernde Vergegenwärtigung, dass Raum und Fläche, genauso wie Ding und Fläche, identisch sind und gleichzeitig wirken.<sup>368</sup>

Wie Morandi diese Wahrnehmung erzeugt, hängt mit Faktoren zusammen, denen im Folgenden nachgegangen wird.

## 4.2 BILDSTRATEGIEN UND KONSEQUENZEN

Die Abstimmung der Farben untereinander spielt bei der Spannung zwischen Flächen- und Raumbeziehungen eine große Rolle. Hintergrund, Vordergrund und Objekte besitzen eine mehr oder weniger ähnliche Farbigkeit, indem jede Farbe auch die Spuren anderer Farben in sich trägt. Mit Linien, Schattierungen und Hell-Dunkel-Kontrasten werden die Objekte und der Raum geschaffen, ohne dass es je zu einer Konkretisierung kommen würde. Schatten können auf der Fläche das Anheben eines Körpers erzeugen, dann wieder verschwinden und das entstandene Volumen in die Fläche auslaufen lassen. Die Beimischung der Farbe Weiß zu jeder dieser Ebenen verstärkt den Gleichklang der Farbe und erzeugt teilweise ein diffuses Licht, das starke Umrisse schwächt und milde Übergänge begünstigt.

Die Behauptung, Morandi setze trotz Harmonie der Farben auch auf viele chromatische Kontraste, scheint ein Widerspruch, doch Schwarz und Weiß stehen oft nebeneinander, sogar symmetrisch in der Form der Objekte (ABB. 30). Es ist eine erstaunliche Opposition, mehr ein Alternieren von Leere und Fülle, Präsenz und Absenz. Dabei wechseln sich Schwarz und Weiß in ihren Rollen ab. Mal suggeriert Schwarz einen Schatten, mal die Fülle, während das helle Weiß Präsenz und ebenso gespenstische Auflösung wiedergeben kann. Meistens ist diese Opposition auch nicht unwiderruflich: Weiß mischt sich mit grauen Tönen und immer wieder mit dem Hintergrund, genauso wie den schwarzen Objekten Weiß beige-mischt ist. Eine helle orange oder blaue Dose kann häufig das Ineinanderfließen

---

<sup>368</sup> Semff sieht in dieser Durchdringung ein konstitutives Element: „Die Verwebung von Fläche und Raum, das Einswerden von Ding und Formbeziehung in all ihrer oszillierenden Vieldeutigkeit ließen sich an einer Vielzahl von Beispielen aufzeigen [...]“. Michael SEMFF *Giorgio Morandi: paesaggio*, in: Dieter SCHWARZ (Hrsg.), Lehmbruck, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi: Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur, DÜSSELDORF 1997, S. 179–199, hier S. 192.

der Farben behindern und so ein deutliches Hintereinander strukturieren, klare Linien schaffen. Meistens fungieren aber auch die dunkleren Farbflächen als Hintergrundfolien für Objekte und Volumen, die dieser gerade entstandenen Räumlichkeit widersprechen (ABB. 31).

Dazu kommt, dass die Verbindung des Objektes mit dem gräulichen Hintergrund häufig genau da geschieht, wo die Veränderung der Farbe die dritte Dimension des Objektes wiedergeben sollte. Die farbliche Verbindung mit dem Hintergrund verunklärt also genau die Teile, die den stereometrischen Figuren Räumlichkeit verliehen hätten. Trotzdem ist sie gleichzeitig eine farbliche Veränderung, die immer noch einen Kontrast mit der Farbe des Objektes selbst herstellt und ihm Raum und Volumen verleiht oder sie zumindest erahnen lässt (mehrere Bilder zeigen diese Strategie, siehe ABB. 28, 30 oder 31).

Zu der komplexen Wirkung der Farbe gesellt sich eine ausgeklügelte Komposition. Die kompakte und genau konstruierte Zusammenstellung der Objekte in der Bildmitte verleiht den schmalen Zwischenräumen, wie dem Raum, der die Objekte umgibt, eine besondere Prägnanz. Die Objekte können ohne Zwischenräumlichkeit aneinandergrenzen, so dass sie ihre Umrisse mit anderen Elementen des Bildes teilen und sich untereinander und häufig auch mit der hintergründigen Fläche durchdringen. Damit verlieren sie umgehend ihre Wertigkeit als Objekte mit einem eigenen Volumen und werden selber zu Farbflächen (ABB. 32). Wenn hingegen die Zwischenräume mit dunkleren Strichen angedeutet werden, erschaffen sie Tiefe und Volumen. Sie umrahmen und schließen aber zugleich eine farbige Fläche ab und verhindern, dass sie durch die Schattierungen Volumen erhält (ABB. 28). Zwischenräume können so Objekte bilden, aber auch verschwinden lassen. Das mindert die absolute Präsenz der Dinge, entblößt ihr Erscheinen als nichts Absolutes und als höchst instabil. Diese Instabilität betrifft auch die Form, denn die Übereinstimmung der Umrisslinien von mehreren Objekten bedeutet Unklarheit über ihre tatsächliche Beschaffenheit und dadurch ein Schwanken ihrer Festigkeit.

Stereometrische Formen wie Zylinder, Rechteck und Quadrat sowie eine strenge Komposition und dazu die Beobachtung, dass die Linien, die einen Raum wiedergeben, häufig mit den Konstruktionslinien der Objekte übereinstimmen, legen

die Vermutung nahe, dass man es mit einer scharfen Geometrisierung der Darstellung zu tun hat. Die Entdeckung von Parallelen, Symmetrien und geteilten Formen geschieht allmählich während der langen und präzisen Betrachtung. Dadurch entsteht ein Eindruck von Reduzierung und sogar von Sparsamkeit bei den Kompositionselementen wie auch bei den Attributen von Gegenständen und Raum. Es entsteht aber nicht unbedingt die nüchterne und klare Wirkung, die eine so konzipierte Darstellung suggerieren könnte.

Das Zusammenstehen der Objekte lässt sie umso mehr als eine einzige geschlossene Einheit erscheinen, die sich in Relation zur Senk- und Waagerechten des Bildes stellt. Doch die einzelnen Elemente dieser Einheit bleiben trotzdem offen. Und tatsächlich ist eine scharfe und nüchterne Messbarkeit nicht die Wirkung, die den Bildern gerecht werden würde. Nüchtern ist zwar die Beobachtung, die schnelle Realisierung aber zeugt eher von einer labilen Geometrie. Anhaltspunkte für ein den Regeln der Perspektive folgendes Bild gibt es eigentlich keine. Es zeigen sich weder Farbperspektive noch schärfere und dunklere Farben im Vordergrund weder verschwommene kalte Farben im Hintergrund noch Skalierung der Objekte oder Linien, die in die Tiefe führen. Dosen, Flaschen und Karaffen stehen zu dicht aneinander, um perspektivische Verkürzungen zu gebrauchen:

„Non a caso il tema prediletto da Morandi è quello delle bottiglie [...]: infatti bottiglie, vasi, barattoli cilindrici sono elementi curvi che possono essere raffigurati prospetticamente con un alto margine di ambiguità, eliminando le diagonali di profondità su cui si basa la griglia a scacchiera, tanto cara ai pittori del primo Rinascimento, che permette di rapportare le distanze tra di loro e allo spettatore in un sistema metrico-proporzionale.“<sup>369</sup>

Die Reihung gibt Tiefe wieder: Die kleineren Objekte vorne lassen die häufig höheren, hinteren Objekt aufscheinen. Zusätzlich wird der Effekt der Tiefe und der Reihung durch ein Alternieren von dunkleren und helleren Farben verstärkt, wobei vor dunkle, als Folie dienende Farben hellere gestellt und die dunklen dann wiederum von der hellen Farbe des Hintergrundes überblendet werden. Das

---

<sup>369</sup> MATTIOLI ROSSI 1997, S. 17, Ü.d.V.: „Nicht zufällig ist das bevorzugte Thema Morandis das der Flaschen [...], in der Tat sind Flaschen, Vasen, zylindrische Dosen alle gebogene Elemente, die in der Perspektive mit einer höheren Ambiguität dargestellt werden können. Dafür [sollte man aber] die Fluchtlinien wegnehmen. Auf ihnen basiert nämlich die von den Malern der Frührenaissance geliebte Glastafel, die es erlaubt, die Abstände der Elemente untereinander und zum Betrachter in ein metrisch-proportionales System zu übertragen.“

Hinter- und Nebeneinander dient zur Staffelung wie zum gegenseitigen Aufbau. Durch den Kontrast und die Definition des Objektes wird häufig eine weiße (oder schwarze) leere Form betont „[...] così che nel rapporto positivo-negativo assume rilievo e dignità di forma ciò che non c'è.“<sup>370</sup> (ABB. 33)

Ein Vibrieren der Linien, wellige Umrisse, die weniger mit der angeblichen Starre einer Geometrisierung übereinstimmen, formen die Objekte ebenso wie ihre Umgebung und verstärken das Sich-Aufbauen und -Auflösen von Raum und Ding.<sup>371</sup> Die Umrisse der Objekte zeigen sich aber nicht allein in ihrer welligen Bewegung. Ganz allgemein ist der Pinselduktus wirr und bewegt. Die Struktur der Flächen, der Objekte und des Raumes – die sonst mit der Stille und Festigkeit der unbelebten Natur in Zusammenhang gebracht wird – zeigt bei näherer Betrachtung ein lebendiges Profil. Dadurch wird fortwährend das Materielle, die Farbigkeit und der flache Bildträger veranschaulicht – was wiederum eine Gleichzeitigkeit von Ding und Fläche bewirkt.

Die Pinselspuren sind groß, fast grob, mit einem langen, geschwungenen Gestus aufgetragen. Die Linien der Pinselborsten umreißen Binnenflächen, Räume und Objekte. Gerade in den späteren Jahren wird diese Maltechnik ins Extreme geführt und zeigt damit eine zunehmend instabile Auffassung vom Gegenstand (ABB. 34).

In den frühen Schaffensjahren und bis zu den 40er Jahren hatte der bewegte Pinselduktus mit einer kompakteren und dichterem Farbe schon sehr stark auf die Materialität der Farbe hingewiesen. Zu jener Zeit waren aufgrund einer düsteren Farbigkeit mit vielen starken Kontrasten Objekt und Raum im Gemälde deutlicher fixiert und konstruiert. In den Bildern ab 1950 definieren sich die Objekte zunehmend durch eine vorläufige Aggregation der Materie, eine fast luftige Vermischung von Farbe und Umrissen, eine Koexistenz der Körper mit Raum

---

<sup>370</sup> Marilena PASQUALI, *Percezione e allusione nell'arte matura di Giorgio Morandi*, in: Ausst.-Kat. *Morandi ultimo*, MILANO 1997, S. 41–50, hier S. 48, Ü.d.V.: „[...] so dass über die Positiv-Negativ-Beziehung die Form, die es eigentlich nicht gibt, Bedeutung und Autorität erhält.“

<sup>371</sup> „Nei dipinti morandiani [...] non esistono linee rette; anche i barattoli rettangolari mostrano contorni ondegianti che rendono difficile definirne con precisione la posizione e l'orientamento.“ MATTIOLI ROSSI 1997, S. 17, Ü.d.V.: „In Morandis Bildern existieren [...] keine geraden Linien; auch die rechteckigen Dosen zeigen wellig bewegte Umrisse, die es erschweren, ihre genaue Position und Orientierung zu definieren.“

und Fläche. Diese Eigenschaft erscheint jetzt in den Werken Morandis als konstant und grundlegend und Gottfried Boehm formuliert dazu treffend:

„Morandis Stilleben bieten eine Raumerfahrung an, die zugleich in der geometrischen Form einer unräumlichen Fläche auch wieder verschwindet. Raum- und Flächenwahrnehmung sind paradoxerweise identisch.“<sup>372</sup>

So wie sich das Sowohl-als-auch von Raum, Ding und Fläche durch unterschiedliche Strategien immer wieder zeigt und wirksam wird, so vielfältig sind auch die Konsequenzen, die diese konstituierende Eigenschaft des Bildes herbeiführt.

Die Wörter greifen nicht mehr: Der Umgang mit den Werken Morandis, gerade in Form einer sprachlichen Beschreibung, stößt immer wieder an die Grenzen der Benennbarkeit und Begrifflichkeit. Indem Raum und Fläche nicht mehr unterscheidbar sind, verlieren Kategorien wie Hinter- und Vordergrund ihre räumlichen Maßstäbe und geraten ins Wanken. Klare Benennungen wie Tisch oder Wand, wie Dose oder Kanne, aber auch geschlossener oder offener Raum sind Begriffe, die eine feste Definition von Dingen und Raum intendieren und denen man sich für eine Beschreibung der Werke verpflichtet fühlt. Die Ebene der definierten Werte ist aber im Bild offensichtlich nicht enthalten, als wäre sie vergessen oder (noch) nie da gewesen.<sup>373</sup>

Die Bilder veranschaulichen einen Prozess, ein Kontinuum. Die Dinge sind noch nicht entstanden oder sie lösen sich gerade auf, je nach Perspektive. Dadurch erscheinen Begriffe wie Tisch, Wand, Dose und Kanne zu eng an eine Definition und einen bestimmten Kontext gebunden.

Zwischen dem Undefinierten der Wahrnehmung – auf das sich durch eine Betonung der Prozesshaftigkeit hier zumindest hinweisen lässt – und der begrenzten Möglichkeiten der Begriffe selber öffnet sich eine Kluft: „Jeder sprachlichen An-

---

<sup>372</sup> BOEHM 1981, S. 55. Gerade über die Strategie der Gleichzeitigkeit von Fläche und Raum lassen sich weitere Konsequenzen für die Wirkung des Bildes und die Schwierigkeit seines Erfassens nachvollziehen. Andere Autoren beschreiben diese Eigenschaft eher als enge, sogar osmotische Verbindung zwischen Grund und Objekt. Siehe hierzu: GROWE 1981; Roberto PASINI, Morandi, BOLOGNA 1985; Cesare BRANDI, Morandi, ROMA 1990.

<sup>373</sup> John Berger formuliert einen ähnlichen Gedanken, wenn er behauptet: „Und man merkt, daß das was den Maler interessiert, der Prozeß ist, wie das Sichtbare zuerst sichtbar wird, noch bevor das wahrgenommene Ding einen Namen erhalten oder einen Wert angenommen hat.“ BERGER 1997, S. 27.



eignung, die dem Bilde Botschaften entnehmen möchte, sind deutliche Grenzen gesetzt.“<sup>374</sup>

Eingebunden in diesen Prozess des Sich-Bildens vom Raum zum Objekt und wieder zurück zur Fläche sind die Dinge aus der Verbindung mit ihren konventionellen Funktionen herausgetreten und von ihrem üblichen Kontext losgelöst. Frei von einer solchen Zuschreibung verlieren sie ihre ikonographische, symbolische oder allegorische sowie ihre narrative Relevanz. Eine Beobachtung, die bereits Cesare Brandi zum Ausdruck brachte:

„[...] les bouteilles – ces fameuses bouteilles – n’ont pas valeur de bouteille et ne sous-entendent même pas autre chose. La peinture de Morandi est exempte de symboles et d’allégories : on perdrait son temps à tenter une recherche iconologique sur les objets que Morandi parvenait à abstraire parfaitement de leur contexte familier, non comme des symboles mais comme des images.“<sup>375</sup>

Trotzdem bleibt die Frage nach den Eigenschaften der Modelle, nach ihren Besonderheiten und ihrem Anteil innerhalb dieser ausdrücklichen Beschäftigung mit dem Sehen relevant.

Flaschen, Vasen und Dosen besitzen Eigenschaften und Qualitäten, die sie unterscheidbar machen von anderen Themen. Einige davon wurden bereits durch die Bildstrategien herausgestellt, u.a. durch ihre Ambivalenz als gebogene Formen: Diese Modelle lassen sich auf eine nüchterne zweidimensionale stereometrische Form reduzieren, aber sie bewahren auch eine räumliche Ambiguität.

Die Aufmerksamkeit der Betrachtung konzentriert sich auf die Körperform und wie diese Form entstehen kann, nämlich im Licht und mit der Farbe und in ihrer osmotischen Beziehung zu den restlichen Objekten und zur Fläche. Ihr Gebrauchszweck wird offensichtlich zurückgedrängt. Alle Zeugnisse eines Kontextes, etwa Zeit und Ort, Wertigkeit oder die eigene Stofflichkeit der Dinge, werden von der malerischen Substanz, vom Licht, von der Farbe und der Form absorbiert.

---

<sup>374</sup> BOEHM 1981, S. 51.

<sup>375</sup> Cesare BRANDI, *L’instant fugitif*, in: Ausst.-Kat. : *Giorgio Morandi (1890–1964)*, PARIS 1985, S. 113–118, hier S. 116, Ü.d.V.: „[...] die Flaschen – die berühmten Flaschen – gelten nicht als Flaschen und implizieren auch nichts anderes. Die Malerei Morandis ist frei von Symbolen und Allegorien: Man würde Zeit vergeuden, würde man eine ikonologische Bestimmung der Objekte versuchen und ergründen, wie Morandi es schaffte, sie von ihrem vertrauten Kontext vollkommen zu abstrahieren und nicht als Symbole, sondern als Bilder wahrzunehmen.“

Gewähren diese Objekte eine gewisse Neutralität? Wie schon das Sowohl-als-auch ein anderes malerisches Extrem erreichte – nämlich Auflösung und gleichzeitigen Aufbau der Räume und Dinge sowie von Farbkontrasten und -harmonien –, werden die Objekte in einem Spannungsverhältnis zweier Sichtweisen wahrgenommen: einerseits in ihrer vertrauten Alltäglichkeit, andererseits in ihrer distanzierten Erhabenheit.

Die Alltäglichkeit der Objekte, die Morandi als Modelle für seine Bilder wählt, ist keine Alltäglichkeit im Sinne von Attributen wie kleinbürgerlich, bescheiden, *crepuscolare*<sup>376</sup>. Es ist wenig überzeugend, die Modernität und Aktualität der Bilder in einer Verherrlichung der einfachen Dinge zu suchen. Wenn es so wäre, dann verwiesen die Objekte auf einen bescheidenen Haushalt und damit auf eine soziale und gesellschaftliche Realität, die die Werte des ländlichen und handwerklichen Lebens hervorkehrt. Doch gerade das starke Betonen der Wahrnehmung und Betrachtung sowie der Eigenschaften und Prozesshaftigkeit des Sehens verdrängt die Zweckgebundenheit der Objekte und ihre konventionalisierte Kontextualisierung. Die gewöhnlichen Objekte verweisen weniger auf eine soziale Wertgebung als auf einen anderen Aspekt der Bedeutung von Alltäglichkeit. Die wiedererkennbaren Objekte, die den Bildern als Modelle dienen, sind tatsächlich alltäglich, weil sie zu einer stets präsenten Realität gehören. Als Gebrauchsgegenstände konstituieren sie unsere Umgebung; sie erlangen und verlangen dadurch noch weniger als andere Aspekte unserer Realität eine explizite Aufmerksamkeit als Teile einer ungreifbaren Welt der Erscheinungen. Bekannt und vertraut sind sie bei Morandi außerdem vor allem durch ihr wiederholtes Auftreten als unerschöpfliche Objekte der Betrachtung.

Und trotz allem zeigen sie eine unerwartete Distanz. Ihre bis zuletzt bewahrte Unfassbarkeit basiert auf dem schon beschriebenen strategischen Verlust einer Katalogisierung, eines festen Kontextes und einer endgültigen Form.

---

<sup>376</sup> Die *Poesia crepuscolare* ist eine literarische Strömung, die in Italien zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand und die sich zu einem Gegenpol zur heroischen und aktionistischen Dichtung Gabriele D'Annunzio entwickelte. Die *poeti crepuscolari* (wichtigster und bekanntester Vertreter war Guido Gozzano) haben das konkrete Alltagsleben mit seinen banalsten Aspekten zum Thema ihrer Dichtung erhoben. Ausgangspunkt ihrer Gedichte ist nicht der gehobener Mittelstand D'Annunzios, sondern das Mittlere und Kleinbürgertum. Vgl. Salvatore GUGLIELMINO, Guida al Novecento, MILANO 1971.

Die Zeit als äußerliche Konnotation oder als Maßstab für das Sichtbare fehlt gänzlich als Attribut des Bildes. Die Bewegung, der Prozess, das Sich-Auflösen und -Aufbauen von Raum, Fläche und Objekten zeigen die Zeit nicht als absolute Einheit, sondern als der Betrachtung inhärent. Verlauf und Gleichzeitigkeit leben von der gleichen malerischen Substanz. Alles ist in sich so zurückgenommen und gleichzeitig so präsent, dass auch der Versuch, das Bild als eine Reduzierung oder Stilisierung zu beschreiben nicht wirklich greift.

Das vollendete Be-Greifen fehlt. Der schnelle Pinselduktus oder fehlende Bildteile bzw. nur angedeutete Details sind jedoch keine Folge davon. Im Gegenteil: Die Bilder Morandis erwecken gerade durch das Gleichgewicht ihrer Komposition und die Aufforderung zu einer langen Betrachtung den Eindruck einer durchaus vollendeten Bildauffassung. Die Konzentration auf die Modelle in der arrangierten, künstlichen Situation des Bildes ist zu stark, um den Eindruck von Zufälligkeit zu vermitteln. Die Unabschließbarkeit ist also nicht ein Charakteristikum des Bildes, sondern eine kontingente Qualität der Betrachtung, die als Prozess aufgefasst wird.

Ihre erhabene Distanz erreichen die Objekte im Bild außerdem durch die kompakte einsame Stellung in der Bildmitte. Um sie herum ist die Leere, die an ihrer Entstehung und Komposition teilhat. Die Objekte sichern sich ihre Existenz durch ihr Zusammenhalten. In dieser Einheit der Objekte untereinander und mit der Umgebung (Raum wie Fläche) gibt es so etwas wie eine verschwörerische Dimension. Die Konzentration der Objekte in der Bildmitte hat zusätzlich den Effekt, die Leere, aber gleichzeitig auch die Präsenz des Raumes, zu steigern. Nebulös in ihrer Grau-Weiß-Mischung zirkuliert die Leere mit groben und bewegten Pinselspuren um die Objekte herum.

Auch das Fehlen von Hinweisen auf Zeitlichkeit im Bild verstärkt den erhabenen Charakter der Darstellung. Die Objekte und der Raum sind keinem Anfang und Ende unterworfen, „kein Memento mori schwingt in diesen hellen, unpräntiösen Bildern mit“<sup>377</sup>. Die Dinge sind keiner Vergänglichkeit ausgesetzt und das verleiht ihnen eine sonderbare Stellung.

---

<sup>377</sup> GOHR, 1997, S. 58.

Das Bild erstaunt oder verunsichert nicht etwa, weil die Objekte oder die Situation, in der sie sich befinden, nicht erkennbar wären. Die Objekte und ihre Umgebung sind nicht surreal. Die Alltäglichkeit, die leichte Identifizierung der Behälter, also der Flaschen und Vasen, die sich sogar wiederholen und so noch identifizierbarer und neutraler werden, hilft, die Aufmerksamkeit der Betrachtung auf andere Aspekte zu lenken, statt zu lange bei der Funktion und Bedeutung der Motive zu verweilen.<sup>378</sup> Das Bild verunsichert den Betrachter vielmehr gerade wegen der Ungreifbarkeit der ansonsten vertrauten und wiedererkennbaren Komponenten.

Die Alltäglichkeit zeigt sich hier von einer ungewöhnlichen Seite, da sie, hervorgerufen durch die intensive Betrachtung der Objekte, auch Distanziertheit und Unfassbarkeit entstehen lässt, ohne in sich widersprüchlich zu wirken. Eine schnelle Einordnung von bekannten und erkannten Objekten bleibt aus, wird durch einen Prozess von Konstitution und Auflösung gestört. Dieser Prozess verführt zum Staunen.

Wie schon der simultane Kontrast zwischen der Entstehung von Volumen und den sich ständig behauptenden Flächenfeldern beide Dimensionen intensiviert hat<sup>379</sup>, so verursacht das gleichzeitig Alltägliche der Objekte und das plötzliche im Mittelpunktsein einer von alltäglichen Konventionen befreiten Betrachtung einen simultanen Kontrast und konsequenterweise eine Intensitätssteigerung beider Pole.

Auch in diesem Fall, wie so oft betrachtet, entsteht die vollendete Einheit des Bildes aus Oppositionen: einladende Vertrautheit gegen verschwiegene Geschlossenheit, Stille und Spannung, Bewegung und Ruhe, Vollendung und Unvollendung.

---

<sup>378</sup> „[...] se, per tutta la vita, ha dipinto sempre le stesse bottiglie, gli stessi barattoli, lo stesso angolo di paese non è certamente perchè amasse quegli oggetti, ma perchè aveva bisogno che l'oggetto, arcinoto, non facesse problema e non richiamasse e localizzasse sul proprio essere l'interesse conoscitivo.“ Giulio Carlo Argan, zit. nach Angela VATTESE, *Morandi e la cultura artistica del secondo dopoguerra*, in: *Ausst.-Kat.: Morandi ultimo*, MILANO 1997, S. 59–68, S. 60, Ü.d.V.: „Wenn er [Morandi] ein Leben lang immer die gleichen Flaschen, die gleichen Dosen und die gleiche Dorfecke gemalt hat, sicher nicht, weil er diese Objekte liebte, sondern weil er darauf angewiesen war, dass das so vertraute Objekt kein Problem darstellte und nicht das begreifende Interesse auf sich zog und in sich verortete.“

<sup>379</sup> Vgl. Angelika BURGER, *Die Stilleben des Giorgio Morandi: eine koloritgeschichtliche Untersuchung*, HILDESHEIM 1984.

## 4.3 BILDBESCHREIBUNGEN

### 4.3.1 NATURA MORTA (1956)

Schon in den Bildern der früheren 50er Jahre verschwindet die engere Darstellung eines Raumes als eine „räumliche Schachtel“<sup>380</sup>.

In dieser *Natura morta* von 1956 (ABB. 28) sind die Objekte in der Bildmitte aufgereiht, der Abstand zum Betrachter ist auf ein Minimum reduziert. Im Zusammenspiel mit einer etwas dunkleren vorderen Tischkante, einem helleren Ton für die Abstellfläche und einer ganz hellen Hintergrundwand sind es gräuliche Abstufungen und grobe, gewellte Pinselspuren, die die vertraute Dreidimensionalität der gesehenen Situation andeuten. Dabei wird die Dreidimensionalität weder beschworen noch festgelegt. Die Objekte zeigen sich als drei mehr oder weniger gleich aussehende Dosen: eine weiße in der Mitte und zwei gelbe/orange an ihrer Seite, davon eine hellere Dose, die sich nach hinten zurückzieht und eine dunklere, die sich vor einem dunkelblauen Flaschenhals befindet. Die zwei höheren Flaschen mit schmalen Flaschenhälsen – die genannte blaue und eine fast gespenstische weiße – heben sich von zwei genauso hohen dunkleren schwarzen und braunen Rechtecken ab, die sich hinter ihnen befinden. Fast versteckt auf der Seite, aus dieser Reihe von rechteckig geformten Volumina ausscherend, erscheint rechts eine grüne Fläche als angedeutetes Oval.

Die kompakte Zusammenstellung der Objekte, die fast durchgehend symmetrisch erfolgt und in drei nach hinten verlaufenden Schichten gestaffelt ist, hat etwas Spielerisches. Ihre überdeutliche Ordnung verleugnet nie die künstlich geschaffene Situation, vielmehr verfolgt sie genüsslich ein Ausloten von Übereinstimmungen: Die untere Linie der Dosen ist die Linie der vorderen Kante. Jene Linie, entlang der die hintere Tischkante wie eine Horizontlinie an die

---

<sup>380</sup> „Dall’inizio degli anni Cinquanta la ‚scatola spaziale‘ svanisce definitivamente in seguito ad un processo di astrazione che avanza lentamente, ma inesorabilmente con il recupero della bidimensionalità della tela e dell’importanza della materia pittorica, mentre si afferma una gamma cromatica più chiara, dominata dai grigi e da una luce tersa e diffusa.“ MATTIOLI ROSSI, 1997, S. 15, Ü.d.V.: „Mit der Wiederbelebung der Zweidimensionalität der Leinwand und der Wichtigkeit der malerischen Materie verschwindet ab den frühen 1950er Jahren in Folge eines Abstraktionsprozesses, der langsam aber unabwendbar voranschreitet, endgültig die ‚räumliche Schachtel‘, während sich eine hellere chromatische Skala hauptsächlich mit Grautönen und einem klaren und diffusen Licht durchsetzt.“

Wand stößt, trennt genau die dunklere hintere Vase von der helleren im Vordergrund und markiert die Höhe an der die Flaschenhalse ansetzen. Schließlich verlängert sich rechts der runde Rand der grünen Dose wiederum in der Linie der Dose daneben usw.

Eigentlich würden die Objekte so fast eine kompakte, geschlossene Einheit bilden; mit kleinen Asymmetrien, kleinen Überschneidungen und Übergriffen wird die Starrheit der Reihung jedoch bewegt. Einerseits ist so die räumliche Orientierung geschaffen, andererseits gestört. Ausgehend von der nach hinten gerückten ovalen Dose, die Maßstäbe für die Anordnung der anderen Objekte setzt, wird nach rechts und links, nach hinten und nach vorne die Symmetrie gebrochen. In der Symmetrie und Geschlossenheit bleiben die Übergänge vage, und sie eröffnen damit Räume, die die Ausmaße der Objekte nicht unbedingt berücksichtigen. Die graue Farbigkeit, als Schatten, als Staub, die die Dinge verbindet, verursacht unklare Form- und Volumenverhältnisse. Fast alle Objekte stehen einem Formenaustausch oder einer Formenerweiterung relativ offen gegenüber.<sup>381</sup> Da, wo die Objekte sich treffen und man eine Trennlinie sowie eine Abgrenzung vom Bildraum dazwischen erwartet und die Linien der oberen Flächen gemäß den Perspektivregeln eigentlich in die Tiefe führen sollten, verwischt eine graue Farbigkeit wie die der Abstell- oder Hintergrundfläche die plastische Auffassung der Objekte. Und so geht die weiße Flasche in der Bildmitte in eine farbliche und körperliche Einheit mit der vor ihr stehenden Dose über und wirkt räumlich bis in den Vordergrund. Gleichzeitig zeichnet sich ihr Hals ab und konstruiert sich als weiße Leere im Abstand zur dunkleren Farbe der Vase, die sich genau hinter ihr befindet und sie in einem Rechteck einschließt. Die Flasche erhebt sich und

---

<sup>381</sup> Auch Marilena Pasquali weist auf diese Gleichzeitigkeit von Geschlossenheit der Komposition und Offenheit der Formen hin, wenn sie behauptet: „L’artista predilige la forma chiusa della composizione, quasi sempre contenuta in una figura geometrica semplice, mentre lascia aperte le forme dei singoli oggetti che paiono quasi trasmigrare l’una nell’altra fino al fondersi in inattese nuove presenze.“ PASQUALI 1997, S. 49, Ü.d.V.: „Der Künstler [Morandi] bevorzugt die geschlossene Form der Komposition, fast immer in einer einfachen geometrischen Struktur aufgefasst, lässt jedoch die Form der einzelnen Objekte offen, so dass sie so aussehen, als würden sie von einem zum anderen wandern bis hin zum Ineinanderfließen zu unerwarteten neuen Präsenzen.“

rückt in die Tiefe: „[...] il rigido schema compositivo [...] è servito al Morandi estremo per minare in modo definitivo la credibilità spaziale.“<sup>382</sup>

Die dunkleren Rechtecke im Hintergrund verlieren gerade im Vergleich zu den helleren vorderen Formen jeglichen Anspruch auf Volumen. Es ergibt sich keine Aufsicht, vielmehr scheinen sie – auch weil sie mit ihrer dunkleren Farbe ein Stakkato zu dem hellen Hintergrund setzen – nur als Folien für die vorderen Objekte zu dienen. Sie geben keinen Hinweis auf ihr eigentlich plastisches Volumen und noch weniger als die vorderen Dosen lassen sie sich als bestimmbare Objekte erkennen. Es scheint, als ob ihre Anonymität als Gegenstände auch instinktiv die Ausbildung ihrer räumlichen Eigenschaften hemmen würde.

Die Flächen und die Linien, die eigentlich die Tiefe wiedergeben sollten, sind entweder undeutlich, weil sie in der gleichen Farbigkeit des Hintergrundes gehalten sind, oder sie sind gar nicht erst vorhanden, wie bei den hinteren Objekten, die keine obere Seite besitzen oder zeigen. Die Tiefenwirkung wird großteils durch die Staffelung und die extreme Schräge der Abstellfläche erzeugt. Dies ist für Morandi ein Element der Variation, die die Wirkung der Bilder maßgeblich beeinflusst. Mal streift der Blick über die Oberfläche, auf der die Objekte liegen, mal stößt er mit fast plakativer Naivität darauf, wie in diesem Bild von 1956. Die mittlere Fläche – als Abstellfläche – ist breit und hoch. Sie katapultiert die Objekte nach vorne, unmittelbar in den Betrachterraum. Ihre Dichte ist durch die Abstufung der gräulichen Farbigkeit zurückgenommen und ihre Festigkeit, aufgelöst in ihrer Verbindung mit den Objekten selbst, ist nicht in Kontrast zu den restlichen Flächen gesetzt, sondern ein Teil von ihnen.

Es fällt insbesondere auf, dass die gemalten Objekte, trotz ihrer deutlichen außerbildlichen Referenz – die bekannten Vasen, Dosen, Flaschen und Schüsseln – eine eigene, charismatische Identität gewonnen haben. Die Existenz der Objekte und ihres Kontextes außerhalb des Bildes, also der malerischen Materie, ist nicht mehr von Bedeutung.

---

<sup>382</sup> Flavio FERGONZI, *Catalogo delle opere*, in: Ausst.-Kat.: *Morandi ultimo*, MILANO 1997, S. 97–220, hier S. 188, Ü.d.V.: „Das strenge Kompositionsschema [...] hat [...] dem späten Morandi geholfen, die räumliche Glaubhaftigkeit endgültig zu untergraben.“

Zwei Eindrücke wirken gleichzeitig: Die Anordnung der Linien bzw. der Objekte sowie des Raumes vermittelt Ordnung und Ruhe, die sich nicht, wie vielleicht erwartet, mit absoluter Messbarkeit und Genauigkeit verbinden lassen. Die Beziehung der Objekte untereinander ist osmotisch und offen. Die Linien sind wellig, die Formen wechselhaft, die Ebenen unklar. Der Blick des Betrachters ist nicht blockiert, lässt Figuren und Zusammenhänge entstehen und sich wieder auflösen und bleibt nicht an den Details einzelner Objekte hängen.

Die Dinge sind untereinander und mit der Fläche, auf der sie sich befinden, verbunden. Die Zwischenräume verschwinden sowohl in der Durchdringung der einzelnen Objekte als auch in der Fläche, auf der sie sich befinden und die sie selber sind. Die Dinge sind nicht mehr als einzelne Einheiten zu fassen und haben deswegen ihre Realität außerhalb des Bildes verloren.

Grobe schwarze und grünliche Linien als Zwischenräume helfen, einen Rhythmus zu geben und dienen in diesem kompakten Ensemble als Interferenzen, die die Dinge konstituieren. Die Aufmerksamkeit für ihr Fehlen oder ihre Präsenz steigert die Auffassung eines Sichtbaren, in dem die Existenz von Raum und Zwischenraum keine Selbstverständlichkeit mehr ist. Sichtbare Objekte und Raum zeigen sich nur in einem Prozess, in dem nichts als gegeben gilt und alles sich nur in Relation zueinander behaupten kann.

#### 4.3.2 NATURA MORTA (1958)

Im Vergleich zum vorherigen Bild ist in *Natura morta* von 1958 (ABB. 30) der Blick auf die Objekte in der Mitte der gräulichen Fläche nun aus einer größeren Distanz gerichtet. Stärker als zuvor zeigen sich dadurch die Isolierung der wenigen, dicht aneinandergereihten Objekte sowie ihre vage materielle Struktur, die sich in einem Prozess der Auflösung von Volumen und Farbe verliert. Trotz der starken Betonung der Materialität des Bildes durch den sichtbaren Pinselduktus und die kompakte Farbe überwiegt der Eindruck bewegter, zitternder Verschwommenheit.

Die Andeutung eines Tisches oder einer Abstellfläche bleibt. Durch die größere Distanz zu den Modellen sind es hier nun sogar vier Farbnuancen, die im kälteren Grau Tischkante und -dicke, Abstellfläche und Wand voneinander absetzen.



Die Farbe sowie die Anzahl der Objekte und ihre Anordnung wirken reduziert. Weiß, Schwarz, Grau und gelblichere Zwischentöne wie in der Tischkante sowie im oberen Drittel des Bildes deuten einen Raum an, der als organische Materie zusammengehört. Kein Umriss ist wirklich gerade, keine Linie wirklich getrennt vom Kontext. Diese organische Fläche ist genauso konkret und präsent wie die Flaschen und Vasen, die sich in der Mitte der Leinwand befinden. Auch die Strategie der Reihung und die der sich treffenden Linien im Moment der Entstehung von Konvexen und Konkaven – der Objekte und des Raumes – bleiben bestehen. Zwei gleiche Flaschen, weiß und schwarz, stehen nebeneinander im Vordergrund, neben ihnen befindet sich eine kleinere weiße Vase. In der zweiten Reihe, als doppelter Hintergrund für die Flaschenhälse, umschließt eine weiße Schüssel das Ganze. Eine kleine Asymmetrie erlaubt die Vorstellung eines Raumes zwischen den zwei Objektebenen und begünstigt so eine stärkere Wahrnehmung der Staffelung und der Tiefe. Flaschen und Vase stehen mehr nach links, der Rand der Schüssel ist rechts zu sehen und bildet, wenn auch schwach, eine tiefere Parallele zu der schwarzen Flasche. Übereinstimmungen der Linien und des Linienverlaufs zeigen sich hier im Aufeinandertreffen der oberen Kante der Flaschen mit dem Rand der Schüssel oder in der etwas ovalen Linie der vorderen Tischkante und mit den Flaschenböden – in beiden Fällen bedingt sich die Verstärkung des gebogenen Verlaufs gegenseitig.

Die Farben sind nicht glänzend, eher etwas schmutzig und nie rein. Jede Nuance nimmt mehr oder weniger an der Ausprägung des benachbarten Farbtons teil. Der Schwarz-Weiß-Kontrast der beiden Flaschen bewirkt keine wirkliche Opposition, sondern lässt beide Objekte als zusammengehörig erscheinen. Schwarze und weiße Flasche gehören also in der Vibration der Farbe und in der Form zusammen. Je nach Seheinstellung gewinnt die schwarze oder die weiße Flasche an Volumen. Dabei wirkt die schwarze Flasche wie ein Schatten, die weiße wie stark beleuchtet oder letztere wird im unmittelbaren Vergleich zum einzigen schwarzen Objekt zwischen dem milchigen Weiß zur Leere. Die Objekte haben keine Schatten, aus ihrem farblichen Vibrieren erwächst eher eine Art Aura, aber dunklere Übergänge zwischen ihnen deuten auf ein Heraustreten aus der Fläche und ein Eintreten in den Raum.

Die Objekte überragen nicht die dunklere Linie, die im oberen Drittel die farbliche Fläche der Leinwand unterteilt. So einsam und eng stehend im leeren Raum, der sie umgibt und der jetzt noch größer erscheint, rücken die Objekte weiter weg vom Betrachter, auch wenn sie genau auf der Linie der vorderen Tischkante stehen. Man hat freie Sicht auf die obere dunklere Linie, sie ähnelt einem düsteren Horizont, den die Augen zu überschreiten versuchen. Sie zieht den Blick in die Tiefe und öffnet sich zu einem hellen Hintergrund.

Durch die verschwommene Malsubstanz, die Bewegung des Pinsels, die Farben, die bewegten Umrisse und das milchige Licht erhalten Grundfläche und Objekte genau die gleichen Eigenschaften und lassen sich nicht trennen. Dies bedingt auch das erwähnte Ein- und Auftauchen der Objekte in die Fläche und aus ihr heraus.

Das Bild intendiert eine doppelte Betrachtung. Wir betrachten gerade etwas, dessen vorbereitetes, gewolltes und organisiertes Ziel die Betrachtung ist. Weder Symbolisches, Narratives und Ironisches noch Hinweise auf einen konventionellen Kontext, aus dem die Objekte wie auch der Raum stammen, sind gegeben und so lenkt nichts vom Sehen an sich ab. Das bewirkt gleichzeitig die Nähe einer körperlichen, organischen und sinnlichen Dimension und die Distanz, die die Ungreifbarkeit dieser Sichtbarkeit, ihre Ambiguität und Undefiniertheit verursachen. Es zeichnet sich damit eine wichtige Eigenschaft dieser Bilder ab: Sie thematisieren eine ihrer primären Qualitäten, nämlich die Fähigkeit, die „Fremdheit“ und Ambiguität des nur angeblich definierten Sichtbaren ins Bewusstsein zu rufen.<sup>383</sup>

#### 4.3.3 NATURA MORTA (1960)

Einheit der Farbe, Zentrierung und Zusammenrücken der Objekte und die Reihung in zwei oder drei Stufen kehren in dieser *Natura morta* der 1960er Jahre wieder (ABB. 35). Die Dreiteilung des Grundes lässt dieses Mal zwei Drittel der Leinwand für die obere Fläche frei. Der Horizont liegt tief. Die Abstellfläche ist

---

<sup>383</sup> Gottfried Boehm spricht der Malerei diese Qualität zu, wenn er schreibt: „Der Malerei wächst [...] die Aufgabe zu, mittels des ihr eigenen Ordnungssystems jene sichtbare Welt zu erkunden und zu erschließen. Den Zweifel stimuliert der offene und unfertige Charakter des Sichtbaren, die ihm wesensgemäße Fremdheit.“ BOEHM 1993, S. 15.

schmal, die Schräge zurückgenommen, nur eine leichte Aufsicht erlaubt den Blick auf die Dosendeckel und die Kannenöffnung. Zwei Hauptrichtungen des Bildes sind hervorgehoben: Die vorderen Dosen reihen sich aneinander in die Breite und nehmen einen eher horizontalen Verlauf, der von der schmalen Linie des „Tisches“ nüchtern begleitet wird. Die hintere Kanne ragt dagegen eher in die Höhe vor der sich weiter aufbauenden Wand.

Die Farbe dieses prominenten Hintergrunds ist im Vergleich zu den bisher betrachteten Bildern neu; es ist ein bläulich-grauer Ton, der sich in einer relativ deutlichen Grenze vom unteren Farbstreifen absetzt. Aber auch er nimmt an einer allgemeinen Farbtonalität teil und mischt sich mit den Objekten, klingt in einer blauen Dose sowie in den gräulichen Facetten an. Wieder könnte jeder Farbe, die danebenliegende beigemischt sein.

Wie schon in *Natura morta* von 1956 ist eine leichte Aufsicht gegeben, die einen Blick auf die Deckel ermöglicht. Sie sollte auch hier eine Trennung und eine deutliche Angabe der Objektausdehnung mit sich bringen, doch wieder hat die graue Schattierung, die die Rundung und Form der Objekte andeutet, die gleiche Farbe wie der Hintergrund, so dass die gleichen Farbklänge die Objekte auseinanderfließen und sich in Farbflächen auflösen lassen.

Eine starke Ambiguität der Formen und Konturen ergibt sich aus der Übereinstimmung der grauen Farbe der Kanne mit der vor ihr positionierten quadratischen Dose. Eine orange und eine blaue Dose nebeneinander – eine Farbkomplementarität, die Morandi häufig einsetzt – dienen als Staccato, bilden Räumlichkeit, heben auch die weißen Dosen hervor, die sich von links und rechts den dunkleren Farben in der Mitte aufdrängen.

Insgesamt erkundet das Bild stärker als es vorher der Fall war die komplexe Kompositionsstrategie von Schnittstellen, Vertiefungen und Raumebenen. Gekonnt und absichtlich gesetzte farbliche Kontraste und parallele Linien verwirren die Auffassung von konvexen und konkaven sowie gerundeten und geraden Flächen.

Die engen Zwischenräume deuten eine spannungsvolle, fast labyrinthisch wirkende Räumlichkeit an und schaffen im Zuge der geheimnisvollen Erkundung

der gemeinsamen Linien, Grenzen und Beziehungen der Kanne und der Dosen zudem Ambiguität.

Die geometrische Einordnung der Objekte ist dabei noch subtiler angewandt. Kleine Verschiebungen der führenden Linien sind vorhanden. Insbesondere die rechteckige Form des Parallelepipedons in der Mitte der Objekteinheit fügt eine zusätzliche Linie und einen dunkleren Zwischenraum hinzu. So entsteht zwischen Erscheinung der Fläche des Rechtecks und der zylindrischen Dosen eine ungelöste Spannung: „Der eigentliche geometrisch-stereometrische Körper zeigt sich als flexibles, organisch in sich belebtes Gebilde.“<sup>384</sup>

Anfang der 60er Jahre ändert sich die Beziehung der Objekte untereinander. Es zeigt sich nun das, was sich in späten Jahren noch deutlicher herauskristallisieren wird. Die Wirkung der Staffelung der Objekte in die Tiefe geht immer mehr zugunsten einer stärkeren Durchdringung der Körper verloren. Es ergibt sich weniger ein *Entweder-oder* als vielmehr der Zusammenschluss visueller Einheiten. Im Kern war der Umstand einer Durchdringung der Formen und Volumen auch in früheren Bildern vorhanden. Sie blieb jedoch suggestiv und war erst nach eingehender Betrachtung wahrnehmbar. Jetzt ist sie als Möglichkeit der Interaktion der Objekte selbstverständlich geworden. Die Volumina schaffen es dennoch, sich zu behaupten und werden bis ins Extreme reduziert. Der Pinselduktus verstärkt diesen Eindruck noch. Er ist nach wie vor bewegt und wirr, aber weniger dicht und lässt außerdem eine zaghafte Transparenz erahnen, die es erlaubt, die Koexistenz der Objekte fließender zu gestalten.

#### 4.3.4 NATURA MORTA (1962)

Mit *Natura morta* von 1962 (ABB. 32) lässt sich ein weiteres Beispiel für diese neue Einheit der Figur und der Transparenz der Farbe anführen.

Die Objekte, eine Teekanne und drei Dosen – wie immer in der Bildmitte –, wirken kompakter und reduzierter denn je. Die Einheit der Komposition erlaubt keinen sichtbaren Zwischenraum. Der minimale Spalt, den man zwischen den runden Formen vermutet, ist in der Anordnung der Linien und Volumen nicht offensichtlich gemacht. Die Ambiguität einer simultanen Wahrnehmung von

---

<sup>384</sup> BURGER 1984, S. 71.

Fläche und Volumen und dabei vor allem ihre Einordnung im Bildraum wird durch die kompakte Komposition nicht gelöst, sondern noch mehr in den Vordergrund gerückt.

Im ganzen Bild werden die Möglichkeiten der plastischen Fähigkeiten von dunklen und helleren Farben durchdekliniert, auch anhand ihrer Kontrastwirkungen.

Hier zeigt die Leinwand offensichtlich keine übliche Definition von Raum mehr, denn Abstellfläche und Wand sind weitestgehend zurückgenommen. Im Gegensatz zu den bisher betrachteten Bildern ist der obere Hintergrund in einer dunkleren, bräunlich-grauen Farbigkeit gehalten, stellenweise schimmern helle Partien mit Weiß und Gelb, die in der unteren Abstellfläche offen zutage treten, durch. Indem der untere Teil den gleichen warmen und hellen Ton enthält, den man auch oben unter der dunklen Farbschicht vermutet, werden die beiden Flächen miteinander verbunden. Ihr Kontrast zueinander harmoniert in diesem Gleichklang der Farbe. Auch die Andeutung räumlicher Tiefe durch die Schrägstellung der Abstellfläche ist verschwunden – keine vordere Kante erinnert mehr an einen Tisch. Die untere hellere Fläche endet mit dem Leinwandrand und so entsteht ein Ort, der nicht zu messen und wirklich abzuschätzen ist. Die Objekte haben sich zusammengeschoben und kompakt auf die Horizontlinie zurückgezogen. Sie rücken dadurch in einen scheinbar rückwärtigen Raum. Hinten, in der Bildmitte, verharren sie in ihrem Wechsel von Hell und Dunkel.

Die Reihe der drei Dosen verdeckt eine dahinterstehende Teekanne. Die dunkle Dose in der Mitte und die beiden hell leuchtenden seitlichen Dosen beschäftigen die Wahrnehmung mit einem Koexistieren von rück- und vorwärts schwingenden Volumina. Die schon häufig beobachtete Reihung der Objekte findet auch hier in reduzierter Form statt. Reduziert ist sie, weil man schon nicht mehr von Staffellung nach hinten sprechen kann, sondern von einer Durchdringung oder Substituierung von Körpern. Die zwei flankierenden Dosen sind auf der Abstellfläche hinter der dunklen Dose positioniert. Die dunkle Dose muss den Platz für die Tülle der Kanne einhalten und rückt deswegen weiter nach vorne. Doch die vordere Dose neigt sich zu ihrer Ausbeulung und die beiden weißen Dosen schieben sich in ihrer Abgrenzung zum dunkleren Hintergrund leicht nach vorne.

Die extreme Geschlossenheit der Formen in sich wie untereinander und die Künstlichkeit in der Komposition der Objekte suggeriert einerseits eine Aneignung und andererseits eine formale Wiederholung. Denn die Dosen, die die Kanne förmlich belagern, sind gleichzeitig ihr Körper und ihre Dekonstruktion oder auch ihre stigmatisierende Doppelung. Die Kanne ist noch da, sie scheint auf und festigt ihre Präsenz durch die horizontale Randbemalung, die ihre Form betont. Gleichzeitig – und hier ereignet sich wieder die Kongruenz der Linien und die Genauigkeit der Konstruktion – bestimmt die Kannenstruktur zusammen mit der Höhe ihrer dunklen Randbemalung auch die horizontalen Ausmaße der Dosen.

Mit der Betonung der strengen Konstruktion und der künstlich herbeigeführten Situation, samt der geschlossenen, dichten Komposition, entsteht, wie schon beobachtet, eine stille Distanz zum Bild. Sogar die Objekte scheinen sich defensiv dem Hintergrund unterzuordnen. Wenn sie überhaupt Raum einnehmen, dann ist dieser minimal, und sie scheinen kurz davor, nach hinten zu kippen.

Morandi hat diese hermetische Distanzierung mit einer vibrierenden, allumfassenden, bewegten Malweise erzeugt. Umrisslinien, Grenzbereiche und die breiteren Flächen, die die Leinwand gestalten, sind mit großer Bewegung ausgeführt. Ein sehr breiter Pinsel, in einem sehr dynamischen Schwung geführt, löst die Volumen zugunsten der Flächenwirkung auf. So verschwindet auch die male- rische Geschlossenheit der hellen Abstellfläche und die Fläche der Hintergrundwand schwankt – wie so viele Räume im Bild – zwischen perspekti- vischem Rückzug und prominenter Präsenz im Vordergrund. Wie viele der strategisch eingesetzten Bildelemente ist die Farbigkeit, die in allen Feldern auf- scheint, in diesem späten Bild besonders betont. Dunklere und weiße Farbe enthalten die gleiche Substanz. Wenn auch letztlich wieder vereinbar, stehen die Kontraste einer absoluten Vermengung der Objekte im Weg, so wie sie gleich- sam eine Wahrnehmung des isolierten Objekts behindern. Sie erlauben bei der Wahrnehmung sowohl eine Konkretisierung wie auch eine Auflösung. In diesem Bild der 60er Jahre findet deutlich eine Relativierung des Raumes und Volumens statt: Das, was *voll* und was *leer* ist, was *trägt* und was eine Grenze bildet, er- scheint verstärkt als wandelbare und instabile Konstruktion.

#### 4.3.5 NATURA MORTA (1963)

„Nelle sue ultime tele Morandi raggiunge il culmine della semplicità e il massimo dell'astrazione.“

G. Floersheim<sup>385</sup>

In *Natura morta* von 1963 (ABB. 33), ein Jahr vor Morandis Tod entstanden, verschwindet die elementare Leinwandeinteilung in zwei farblich abgetrennte Flächen. Von der Zweiteilung – der Reminiszenz an Wand und Tisch – ist auf der einfarbigen Fläche im unteren Teil eine dunklere horizontale Linie und eine leichte Beschattung der oberen Fläche geblieben.

Die Objekte in der Mitte, drei Vasen, sind mit einer deutlichen vertikalen Ausrichtung hintereinander und in die Höhe gestaffelt. Die Staffelung findet nur in der Tiefe und nicht in der Breite statt. Auch diesmal ruft eine leichte Asymmetrie die Möglichkeit der Durchdringung wie auch der gegenseitigen körperlichen Vollendung der Objekte hervor.

Die fast frontale Ausrichtung von Formen, deren Volumen und hauptsächliche Beschaffenheit Wölbungen und Rundungen sind, hat wiederum ihre starke Ambiguität zur Folge. Sie werden in ihrer Zweidimensionalität betont, während ihre Ähnlichkeit mit den bekannten Formen von Flaschen und Vasen den Betrachter ihr Volumen in der Vorstellung ergänzen lässt. Auf diese Eigenständigkeit des Betrachters weist auch Angelika Burger hin:

„Die Erfahrbarkeit des Bildes ist durch den Akt des Schauens, des Wahrnehmens selbst beeinflusst- bzw. lenkbar; das Auge kann Plastizität selbsttätig entstehen und auch wieder zurückströmen lassen in ihre ‚Flächenmatrix‘, in ihre ausgesparten Flächenfelder.“<sup>386</sup>

Die erste Vase im Vordergrund beweist eine komplexe Präsenz. Die dunkleren Linien, die mehrere Einbuchtungen, Rundungen, einen deutlichen Fuß und den Hals formen, haben die gleiche Farbe wie der Hintergrund; sie bauen deswegen das Objekt auf, bedingen aber gleichzeitig seinen Hang zur Auflösung. Die vordere Vase zeigt die deutlichste Verschränkung mit dem Hintergrund sowie die

---

<sup>385</sup> Georges Floersheim, zit. nach FERGONZI 1997, S. 188, Ü.d.V.: „Morandi erreicht in seinen letzten Werken den Höhepunkt der Einfachheit und das Höchstmaß an Abstraktion.“

<sup>386</sup> BURGER 1984, S. 79.

ausgeprägtere räumliche Dynamik, die sie auch durch den Kontrast zu den anderen zwei Vasen gewinnt.

Die zweite weiße Vase in der Mitte ist ohne Volumen, ohne Masse, sie ist körperlos. Keine Schatten, Linien oder dunkleren Umrisse verleihen ihrer Form eine greifbare Präsenz. Auch sie scheint hauptsächlich im Kontrast zu den anderen Vasen zu stehen und das starke Licht, das sie erstrahlen lässt, hat sogar etwas Gespenstisches.

Eine größere rötliche Vase, einfach gehalten und mit einer unklaren Form, befindet sich dazwischen: zwischen der Auflösung der zwei vorderen hellen Vasen in die Hintergrundfläche und der Konstituierung ihrer Formen. Sie ist trotz ihres farblichen Kontrastes zum Hintergrund eine Folie, die selbst Hintergrund ist. Auf ihrer dunkleren Fläche zeichnen sich die Konturen und Formen ab, die sie umrahmt. Ihre Umrisse weisen Brechungen und Öffnungen auf. Die Verjüngung des Deckels verliert sich, ihre Fläche und ihre Umrisse sind so grob und einfach gehalten, dass an ihre plastische Beschaffenheit nur durch ihre stark rotfarbene Präsenz erinnert wird.

Wenn man die rote hintere und höhere Vase als vertikale Mittellinie des Bildes betrachtet, brechen links und rechts die Rundungen der etwas bauchigen vorderen und mittleren Vasen das genaue Hintereinander. Das erlaubt, mit den Durchblicken sogar Volumen wahrzunehmen oder Raum entstehen zu lassen: „Es gibt minimale Einbuchtungen und Höhlungen, die – immer nur als tendenzielle Hinweise – beitragen zum Eindruck der im Werden begriffenen Plastizität.“<sup>387</sup>

Bei genauem Hinsehen folgt jedes der drei Objekte unterschiedlichen Strategien: Die vordere Vase, am klarsten modelliert und plastisch geformt, ist auch gleichzeitig das Objekt, das in der Farbigkeit dem Hintergrund am meisten gleicht und unmittelbar darauf verweist. Die Flasche oder Vase, die sich dazwischen befindet, hat fast keinen eigenen Körper. Ihr helles und kaltes Licht macht sie zu einer vagen Erscheinung, die einen leeren Raum zwischen der vorderen und hinteren Vase suggeriert. Tatsächlich ist dieser nur ein suggerierter leerer Raum, weil das Licht und die Immaterialität der Vase eher eine Aussparung der Leinwand wahr-

---

<sup>387</sup> BURGER 1984, S. 78.



nehmen lassen. Die rötliche Vase im Hintergrund ist Folie, vielleicht auch, in ihrer nicht voll erfassbaren Form, eine brüchige Begrenzung. Der Pinselduktus, der die Hintergrundfläche gestaltet, ist – im Vergleich zu den früheren Bildern – noch grober, unordentlicher und bewegter. Deutlicher als in den vorherigen Beispielen verschmilzt dadurch die Abstellfläche mit dem Hintergrund:

„Die Erfahrung von Plastizität, Körperlichkeit einerseits und Flächenhaftigkeit andererseits werden in so eindringlicher Weise manifest, daß sie sinnlich und körperlich, in Vorstellung und Erscheinung – eingespannt in einen Bewegungsprozeß von Polaritäten – nachvollziehbar sind.“<sup>388</sup>

Das heißt, der Duktus lässt die Fläche und das Zweidimensionale zwar stärker präsent werden, bleibt aber dennoch aufs Engste mit dem Raum und den Objekten verbunden.

---

<sup>388</sup> Ebd., S. 80.

## 4.4 VERTIEFENDE BILDANALYSE

„Morandi hat – wie vielleicht alle große Kunst – in seiner Malerei an *Erkenntnisfragen* gearbeitet. Obwohl er sich darüber kaum ausgesprochen hat, kann man mit Sicherheit sagen, daß für ihn die Existenz und Beschaffenheit der Realität alles andere als selbstverständlich war.“

G. Boehm<sup>389</sup>

„Alles, was Morandi malte, war ein unaufhörlicher Monolog über die Erfahrung des Sehens, eine Befragung des ‚Gegenüber‘ – der Dinge – in der Relativierung von Sehen, Wahrnehmen und Erkennen.“

M. Semff<sup>390</sup>

Es gibt kaum einen Text über die Werke Morandis – über die Zeichnungen, Radierungen, Aquarelle oder auch Gemälde –, der nicht auf das Infragestellen der Wahrnehmung, des Sehens und der Erscheinung hinweist. Genauso oft wird die Tatsache erwähnt, dass seine Bilder eine starke Verflechtung von malerischen und philosophischen Interessen aufweisen. Im Folgenden werden diese Ansichten aufgegriffen und weiterführend herausgearbeitet. Dabei sind es vor allem die vielfältigen Implikationen zum Thema *Sehen*, die deutlich hervortreten. In diesem Sinne haben schon die hier erfolgten Beschreibungen der Bilder die formalen Strategien herausgestellt. Die Analyse soll jetzt die Ebenen, die diese Fokussierung auf das Thema Sehen und Wahrnehmen beinhaltet, enger einkreisen und zentrale Aspekte näher definieren.

Vieles, was in einer Analyse der Werke Morandis erarbeitet wird, könnte allgemein für Bilder geltend gemacht werden. Die Darlegung mancher Eigenheiten und Strategien erscheint deswegen vielleicht nebensächlich und redundant; sie ist aber trotzdem nötig, weil die Materie, die Wahrnehmung, die Betrachtung, also die Entstehung des Bildes selbst, durch Gestus, Körper, Farbe und Leinwand zum Thema geworden ist. Diese grundlegende Voraussetzung wird im Folgenden durch die eingehende Analyse nachvollziehbar gemacht.

Es beruht auf eigener Erfahrung, dass es uferlos und schwer zu bewältigen scheint, sich mit Morandis Gemälden zu beschäftigen. Das passiert weniger, weil

---

<sup>389</sup> BOEHM 1981, S. 56.

<sup>390</sup> SEMFF 1997, S. 191.

die kunsthistorischen Erkenntnisse und die Ergebnisse der Quellenstudien unübersichtlich würden, sondern weil immer wieder eine Kettenreaktion von Reflektionen in Gang gesetzt wird, die auch Präzisierungen und Relativierungen mit sich bringt. Diese Eigenschaft der Bilder hat zwei Facetten. Sie ist einerseits eine Folge der Beschäftigung mit den Bildern und andererseits eine ihnen innewohnende und stets am Bild haftende Qualität.

Es sind mindestens drei Ebenen, die in dieser Analyse zusammenwirken: Das körperliche Wahrnehmen durch die Augen, die in Frage gestellte Realität und das Gemälde.

Betrachtung bedeutet ein intensives Sehen bzw. Wahrnehmung durch das Auge. Sehen ist eine Tätigkeit des Körpers und die Thematisierung des Sehens in der Malerei Morandis bedeutet auch eine Auseinandersetzung mit der körperlichen Fähigkeit des Sehens und mit seinen Möglichkeiten und Einschränkungen. Die Art, wie ein Etwas – Gegenstand, Raum, Leere – angesehen wird, zwingt zum Nachdenken über die Wirklichkeit. Handelt es sich um eine Wirklichkeit, die sich außerhalb meines Körpers befindet? Existiert denn eine Wirklichkeit außerhalb der Möglichkeiten meiner körperlichen Wahrnehmung? Ist der Betrachter überhaupt in der Lage, eine objektive Wirklichkeit wahrzunehmen? Das wirft Fragen über die Erscheinung der Dinge und ihre Beschaffenheit auf. Bei der Betrachtung entworfen und durch den Körper generiert, ist das Bild bei Morandi auch Teil der außerkörperlichen Realität geworden und verlangt nach einer eigenen Identität.

Die Bilder Morandis haben sich selbst zum Thema, wenn auch nicht im ikonographischen oder symbolischen Sinn. Sie spiegeln eine Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung und den Entstehungsbedingungen des Bildes (also mit der Repräsentation), ohne jemals die Ebene des Bildes, des Gemalten, der Materialität vergessen zu lassen. Dies ist also die Perspektive, der die Analyse nachzugehen versucht.

Im Folgenden werden die Art der *Betrachtung* und die Konstituierung der Objekte als entscheidende Eigenschaften des Bildes herausgestellt. Sie bilden eine komplexe innere Strategie, die sich in einer Ausgewogenheit von *Oppositionen* nachvollziehen lässt. Hieraus entsteht ein *Prozess*, mit weiteren *Wirkungen*. Dar-

über hinaus wird eine theoretische Anbindung an die *Phänomenologie* einen reizvollen Kontext eröffnen: Das Betrachtete und die dabei entstandene Begrifflichkeit stehen den Grundlagen der Phänomenologie auffallend nah. Sie bilden anschließend eine interessante Verortung für das Zusammenspiel von *Sichtbarkeit* und *Unsichtbarkeit*.

#### 4.4.1 THEMATISIERUNG DER BETRACHTUNG

Die Betrachtung ist die erste Begegnung mit dem fertigen Bild und – das sollte besonders stark hervorgehoben werden – eine intime Situation: Man erhascht einen Blick auf das, was der Maler alleine für sich betrachtet hat. Diese Situation bleibt im Gleichgewicht, weder die Emotionalität noch die Diesseitigkeit der Objekte steht hier im Mittelpunkt, sondern vielmehr das gemalte Bild. Man ist in der Betrachtung so nah an der Bildrealität, dass man ihr einerseits begreifend folgt und andererseits bleibt das Gemälde so sehr materiell, dass man wiederum von seiner Dinglichkeit nie abstrahieren kann.

Das so visuell erfasste Intime ist bei Morandi deswegen so offensichtlich, weil er sich als Maler in der bildlichen Situation mit einfügt und damit deutlich macht, was im Bild immer zugegen ist: Er malt nicht Objekte, sondern er malt die Betrachtung der Objekte. Dabei präsentiert er nicht fertige Ergebnisse und Meinungen, sondern die offene Spannung seiner Beschäftigung. Es wird infolge der langen Zeit, die das Auge braucht, um sich das Objekt intensiv anzueignen, eine geistige und körperliche Verbindung mit dem Realen aufgebaut. Man wartet fast darauf, dass die Objekte zu vibrieren anfangen und sich aus der ersten konventionellen Sicht befreien. Man kann eigentlich nicht von den einzelnen Objekten sprechen, weil letztlich das Bild als Ganzes zur Betrachtung und zum Ausloten von Möglichkeiten verleitet. Der Betrachtungsprozess, in den der Schauende vor dem Bild gezogen wird, trägt somit auch die Spuren der Betrachtung des Malers.<sup>391</sup> Wir schauen also Betrachtetes an und verfolgen damit die Gestaltung des Sichtbaren.

---

<sup>391</sup> Gohr benutzt hierfür den Begriff des Zuschauers: „Morandi geht es selbst, wenn er eine Landschaft malt, nicht vor allem um Natur, sondern um die Rolle des Malers als Zuschauer.“ GOHR 1997, S. 60.

Ohne jegliche narrative Hinweise, ohne symbolische Bedeutung, im Grunde auch ohne Interpretation<sup>392</sup> hat diese Befreiung der Betrachtung von jeder anderen Beschäftigung etwas Absolutes und damit Beruhigendes.

Auch die Objekte erleben eine Befreiung, indem auch sie in einer oszillierenden Bewegung entstehen und aufgehen in der Fläche oder im Raum. Weil selbst ihre Gebundenheit an eine vorgefasste Form in Frage gestellt wird, erscheinen sie frei von festen Konnotationen, Details und Erkennungsmerkmalen. Die Objekte konstituieren sich selbst oder wechselseitig, ihre Linien bestätigen oder unterstützen die Kompositionslinien anderer Objekte. Sie benutzen allerdings keine anderen Referenzen als jene, die der Sehprozess und die formalen Beziehungen untereinander bestätigen. Aber genauso stellen sie sich durch die Farben, durch die Umrisse, die ihnen Form geben, auch gegenseitig in Frage. Es ergeben sich formale Auflösungstendenzen sowie Abhängigkeiten der Formen untereinander.

Die Flaschen, Dosen, Vasen stehen schmucklos vor dem Betrachter und wirken mit einer erstaunlichen Intensität. Diese besondere Präsenz ist ihnen auch durch die wiederholte Bewegung ihrer Entstehung und Auflösung verliehen:

„Quello che c'è non solo una volta, ma che continua a venire fuori nella sua realtà ottica, ha più vita e presenza della cosa fatta per una volta sola, destinata a consumarsi.“<sup>393</sup>

Die Bescheidenheit, aber auch die Eigenheit von dem, was wir hier nun Räume, Flächen und Objekte nennen, scheint an ihrer ausschließlichen Existenz im Gemälde zu liegen. Man bleibt beim Betrachten an ihrer Form, ihren Farben, ihrem Zusammenspiel haften. Die Objekte tun sich nicht hervor, machen also nicht durch eine vorgetäuschte körperliche Präsenz auf sich aufmerksam. Sie drängen sich nicht auf, zwingen nicht zu einer vertieften Suche nach Details und scheinen weder ihre Festigkeit, ihre Materialität noch ihr Volumen unter Beweis stellen zu wollen. Sie müssen nicht ein vorher gestecktes Ziel erreichen oder gemalt wer-

---

<sup>392</sup> Mattioli Rossi schreibt dazu: „Egli non sente nulla di più estraneo alla sua natura di un'arte che intenda servire ad altri significati che siano quelli impliciti all'opera stessa.“ Laura MATTIOLI ROSSI, *Morandi pictor optimus*, in: Piergiorgio CASTAGNOLI (Hrsg.), Giorgio Morandi, Ausst.-Kat. TORINO 2000, S. 55–65, hier S. 60, Ü.d.V.: „Er empfindet nichts fremder als eine Kunst, die sich vornimmt, andere Bedeutungen zu bedienen als die, die dem Kunstwerk selbst implizit sind.“

<sup>393</sup> Gottfried BOEHM, *L'istanza dell'occhio. Morandi – Cézanne – Giacometti e la natura morta*, in: Peter WEIERMAIR (Hrsg.), *La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni*, Ausst.-Kat. MILANO 2001, S. 16–21, hier S. 20.

den, um etwas zu sein. Sie entstehen im Bild, genauso wie sie sich im Bild auflösen. Morandi malt Dinge, die keine Tatsachen sind, aber die Objekte und die Situation des Bildes bleiben greifbar, erkennbar und durch die Wiederholung bekannt. Eine mögliche Frage zur Beziehung von Bild und Abbild erübrigt sich bald im Zuge der Betrachtung, denn ein fertiges, bereits erwartetes Da-Sein ist nicht möglich, ja nicht einmal von Interesse. Die Komplexität des Erscheinens – nicht in einzelnen Bildelementen, sondern als Ganzes – rückt in den Mittelpunkt. Morandi scheint nichts zu erfinden und nichts zu inszenieren. Dass die Objekte aber dennoch in Szene gesetzt sind, ist mehr Konsequenz seines verfolgten Arbeitsziels als eigentlicher Beweggrund. Der gewählte Ausschnitt aus der Wirklichkeit ist unbelebt, zeitlos und schlicht, dennoch spielt nicht einmal eine gewisse spontane Natürlichkeit eine Rolle.

Die Komposition der Gemälde übt auf den Betrachtenden eine besonders starke Wirkung aus, indem sie ausgeklügelt ist und sich als solche erkennbar macht und nicht die natürliche Spontaneität einer vorgefundenen Situation vortäuschen will. Sie ist eine Komposition, die genaue Grenzen und Möglichkeiten der Betrachtungsweise auslotet und herausstellt. Damit erreicht sie eine besondere Präsenz der Objekte in ihrem Zusammenspiel.

Die Komposition orientiert sich nicht an gefälligen oder ästhetischen Gesichtspunkten. Sie richtet sich nur nach Linien und Formen, die Morandi als eine Gesamtheit aus Licht und Farbe auffasst. Dieses Herauslösen des Objektes aus einer festen Körperlichkeit – ohne Stilisierung oder Verfremdung – bringt dessen konventionelle Identität und Funktion ins Schwanken. Nicht der Körper als Abbild des Objektes wird wiedergegeben, sondern die Linien und Formen, die sie im Prozess der Betrachtung mal deutlicher mal flüchtiger zu für uns letztlich erkennbaren Objekten werden ließen.

#### 4.4.2 SPANNUNG DER OPPOSITIONEN

Der stete Versuch zu definieren, was sich nicht definieren lässt, zieht – zumindest bildstrategisch – auch eine komplexe Spannung durch Oppositionen nach

sich. Kontraste bestehen zwischen positiven und negativen Formen, Farben und der gewichtigen Präsenz der Objekte und ihrer gleichzeitigen Schwerlosigkeit.<sup>394</sup>

Weiter wird man einerseits durch eine gewisse Vertrautheit der Situation und der Objekte und andererseits durch ihre gleichzeitige Anonymität verunsichert. Für Ambivalenz sorgen zudem gleichzeitig auftretende, gegensätzliche Erscheinungen wie Distanz und Distanzlosigkeit, Ruhe der Betrachtung und Flüchtigkeit der Ausführung, ein Stillstand der Szene und ruhelose Bewegung des *Sich-Formierens* und *Sich-Auflösens* des Bildes.

Die Spannung besteht – auch aufgrund der Reduktion der Elemente – zwischen der Rationalität der Komposition und der Sinnlichkeit einer Wahrnehmung, die nichts Festes wiedergibt. Das Bild kann damit der Gegenständlichkeit wie der Abstraktion zugeschrieben werden und der Blick fasst gleichzeitig sowohl das Ganze als auch das Einzelne auf.

Dies sind einige der Gegensätze, die im Bild ein Gleichgewicht finden. Mehr als sich nur entgegenzustehen, profitieren beide Komponenten von diesem Spannungsverhältnis, das sich in der Erweiterung ihrer bekannten Eigenschaften offenbart.

Sowohl die Situation als auch die Objekte des Bildes bleiben vertraut. Die Bilder haben nichts Surreales an sich, sie zeigen etwas, das man eigentlich kennt. Das Wiedererkennen basiert aber nicht auf einer sicheren Feststellung, sondern auf einem Wahrnehmungsprozess, der die Objekte nicht eindeutig definiert. So erkennen wir die Dinge – die Flaschen, Vasen, Kannen usw. – nicht als solche, sondern zunächst nur als Formen im Vergleich mit anderen Formen und in Verbindung zu einem Ort. Dabei bewahren diese Objekte, weil sie aus einem Sehprozess hervorgegangen sind, ihren Wahrnehmungscharakter. In die Vertrautheit, die sie uns vermitteln, hat sich also ein schwer zu fassender Zweifel eingeschlichen, der uns verführt, sie eingehender und immer wieder neu zu betrachten. Der Zweifel entsteht subtil, nicht abrupt oder verstörend und enthält

---

<sup>394</sup> „Transparenz und Dichte halten sich die Waage. Raum und Fläche sind in einem so engen Netz miteinander verwoben, dass die vibrierende Unruhe in Lautlosigkeit umschlägt. [...] „Das unvergleichliche Erscheinungsbild dieser Malerei erwächst aus der schwebenden Osmose innerhalb eines Systems von Kontrasten zwischen Positiv und Negativ, zwischen dem Opaken und dem Schwerelosen.“ SEMFF 1997, S. 190ff.

sogar eine meditative Komponente. Die Befreiung von einem an Konventionen gebundenen Blick und von dinglichen Eigenschaften in Zusammenspiel mit einer Offenheit der malerischen Existenz hat eine Anonymität der Objekte wie auch des Raumes zur Folge. Das Fesselnde dieses in sich harmonischen Gegensatzpaares Vertrautheit vs. Anonymität verleiht den Objekten eine besondere Präsenz. Dabei wählt Morandi gleichzeitig eine Malweise, die das Objekt in seiner gesteigerten Präsenz relativiert, weil diese ihre eindeutige – also fixierte, stabile, in der gleichen Art und Weise wiederholbare – Wahrnehmung erheblich erschwert oder unmöglich macht.

Als strukturbezogene Opposition könnte man die simultane Darstellung einer Ganzheit und Hinwendung zur Detailgenauigkeit anführen. Detailgenauigkeit wird dabei nicht in der Erfassung der Objekte als einzelne Teile beabsichtigt, sondern sie zeigt sich in ihrer Beziehung zum Raum und zu den anderen Objekten. So ist es nicht möglich, im Wahrnehmungsprozess einzelne Objekte zu isolieren, ohne gleichzeitig das Bildganze und die Relationen der Formen zu integrieren. In einer Zusammenschau von Raum und Materie überlässt die Detailgenauigkeit ihren Platz einem neuen Wahrnehmungsreichtum: „Das Ding ist *nicht* vorhanden und hat dann auch noch seinen *Raum*, sondern das Ding und sein Ort sind eins, der Ort ist nur sichtbar und konkret, sofern auch das Ding mitgesehen wird.“<sup>395</sup>

Was geschieht in der innerbildlichen Zeitdimension? Die Zeit fließt hier langsam, das Sich-Formieren, Vereinigen und Austauschen der Formen mit dem Raum oder der Fläche hat – wie bereits erwähnt – nichts Abruptes. Und gleichwohl scheint das Gemälde zügig ausgeführt zu sein. Der Malgestus, sichtbar in den groben und breiten Pinselspuren, bewegt sich wirr und ungeduldig über die Leinwand. Gerade in den späteren Bildern wird die Farbe weniger pastos und entsprechend lichtdurchlässiger. Die textile Webstruktur der Leinwand, die Pinselspuren, die Farben sind, im Vergleich zu den langsamen Bewegungen der Formen, sofort erfahrbar, wie auch Laura Mattioli Rossi in ihrer Analyse der späteren Werken herausstellt:

---

<sup>395</sup> BOEHM 1981, S. 55.



„Negli ultimi anni [...] lo spessore del colore si fa sempre più sottile e inconsistente, come pure la preparazione, tanto da rendere possibile alla luce di filtrare attraverso la tramatura della tela. [...] Questo nuovo tipo di stesura del colore evidenzia il ductus della pennellata [...] e in generale la bidimensionalità del supporto, conferendo importanza a tutti i materiali che costituiscono il dipinto.“<sup>396</sup>

Langsamkeit und Schnelligkeit existieren im Bild nebeneinander, ohne sich wirklich zu widersprechen, vielmehr bedingen sie sich gegenseitig. Ohne die Ruhe und Langsamkeit mit der sich Objekte und Raum formen und auflösen, würde der Blick keine Orientierung finden. Ohne die zügige Bewegtheit der materiellen Spuren würde wahrscheinlich die Stille zur Starre mutieren. Die Dinge wandeln sich im Fluss der Betrachtung und verweilen in einer nicht eindeutigen Zeitdefinition. Eher als ein Vorher und Nachher zeigt sich tatsächlich eine Art „zyklische Wiederholung“, eine Dimension von Zeit, die die übliche Linearität transzendiert und weder einen Anfang noch ein Ende setzt.<sup>397</sup>

#### 4.4.3 PROZESS UND WIRKUNG

Die ständige Entstehung und Auflösung der Objekte und des Raumes, das Bewegte des Pinselduktus' und die schon so oft erwähnten Polaritäten der Bildeigenschaften bewirken gemeinsam eine in sich ruhende Spannung bei der Betrachtung des Bildes. Mit Attributen für eine zyklische Wiederholung, ein Un-definiertes oder eine Offenheit sowie auch eine Un-Abgeschlossenheit sprechen viele wissenschaftliche Texte den Bildern eine bestimmte Prozessualität zu, deren Kraft unter anderem darin besteht, die Unendlichkeit des Wahrnehmungsprozesses sichtbar zu machen. Die Gemälde stellen Betrachtung, Wahrnehmung und malerischen Ausdruck nicht als fertiges Ergebnis dar, sondern als fortlaufenden Prozess.

Es ist noch zu erwähnen, dass das Unabgeschlossene der Gemälde nichts mit einer absichtsvollen Unfertigkeit zu tun hat. Schon die Beschreibung konnte zeigen, dass die Bilder in sich, als malerischer Akt, abgeschlossen sind. Die vie-

---

<sup>396</sup> MATTIOLI ROSSI 1997, S. 23.

<sup>397</sup> In diesem zyklischen Prozess wird auch die Umwandlung von Ding in Fläche und umgekehrt von Fläche in Ding möglich: „Man darf diese anschauliche Struktur deshalb vielleicht auch zyklisch nennen. Es ist ein ruhiger, sich selbst steuernder Prozeß, in dem Krug, Flasche oder Vase, hervorkommen, um sich aber gleich wieder zurückzuverwandeln in flächenhafte Ausgangsaspekte. Die Dinge treten in ihren Grund zurück und werden daraus permanent erneuert: in zyklischer Wiederholung.“ BOEHM 1993, S. 21.

len Oppositionen – wie unter anderem das Leichte, Durchsichtige der Textur und der Formen neben der Kompaktheit der Objekte – haben ein produktives Gleichgewicht gefunden. Trotz der Komponenten Bewegtheit und immer noch Undefiniertes, die bei der Betrachtung letztendlich aufgedeckt werden, zeigt das Bild eine komplexe, fein abgestimmte Struktur, die einen endgültigen Ausdruck gefunden hat.

So erlebt man vor dem Bild die Umkehrung einer selbstverständlich erscheinenden Prämisse, dass nämlich dem Erreichen eines vorabgesetzten Ziels und der klar definierten Aussage ein höherer Wert zugestanden wird als dem Nicht-Abschlossenen, der Prozessualität und der Ambiguität. Durch die kategorische Gegenüberstellung von Eigenschaften und ihr gegenseitiges Zusammenwirken erfährt der Betrachter eine Bereicherung seiner Wahrnehmung und den fruchtbaren Charakter des Prozesses. Für den Betrachter wie auch für Morandi liegt die Betonung auf dem Verlaufscharakter von Sehen und Wahrnehmen und nicht im Erreichen eines Ziels. Das gilt für die späten Werke und Werkserien im besonderen Maße. Laura Mattioli Rossi, die diese Verschiebung der Wertigkeit bei Morandi betont, schreibt:

„[...] a partire dagli anni cinquanta, proprio attraverso le *serie* [Morandi] abbandona l'idea di creare capolavori. [...] non crede più che il reale, molteplice e discontinuo, soggetto alla posizione relativa dell'osservatore e alle scelte arbitrarie del pittore, possa ancora essere rappresentato con un atto emblematico e unitario.“<sup>398</sup>

Arbeiten, die sich in ihrem Ausloten minimaler Variationen um das gleiche Thema drehen, werden im Spätwerk häufiger. Ohne eigentlich zusammenzugehören, gelten sie als Serien und erweitern in sehr expliziter und eindrucksvoller Art und Weise die fundamentale Beschäftigung mit der Wahrnehmung. Die Variationen weisen erstaunliche Unterschiede im Zusammenwirken und Perzipieren von Raum, Fläche, Volumen, Farbe und Licht auf. So tragen die Serien dazu bei, den erwähnten zielgerichteten Fortschrittsgedanken vergessen zu machen und in der Unendlichkeit der Auseinandersetzung mit dem Realen sinnbildlich zu zei-

---

<sup>398</sup> MATTIOLI ROSSI 1997, S. 12, Ü.d.V.: „[...] ab den 50er Jahren, vor allem durch die Serien, gibt [Morandi] die Idee auf, Meisterwerke zu kreieren. [...] er glaubt nicht mehr, dass das Reale, vielfältig und diskontinuierlich, abhängig von der relativen Stellung des Betrachters sowie von der willkürlichen Entscheidungen des Malers, noch mit einem emblematischen und alles verbindenden Akt dargestellt werden kann.“

gen, dass „die Natur nicht einfach *ist*, sondern Ergebnis von Sichten: Sie existiert als eine jeweils Gesehene“.<sup>399</sup> Die Praxis der Serie deutet an, dass die visuellen Wahrnehmungsprozesse und damit die bildnerische Arbeit zu keinem Abschluss finden. Gleichzeitig erhellt sie die Arbeitspraxis Morandis: „Die Unvollendbarkeit des Sehens veranlasst die wiederholte Rückkehr zum gleichen optischen Sachverhalt, zur Arbeit in Werkgruppen und Serien.“<sup>400</sup>

Für Morandi waren die Werke Paul Cézannes, dessen Auseinandersetzung mit dem, was die Augen sehen und dessen Standpunkt gegenüber den Dingen, entscheidend gewesen. Diese Verbindung ist in der Forschung bereits ausgiebig analysiert worden, hier sei daher nur der Aspekt des Zweifels hervorgehoben:

„Se Morandi parlava della ‚cosiddetta realtà‘, ecco che in ciò si rispecchia gran parte di quello che era il dubbio produttivo di Cézanne. Ciò che egli osservava con appassionata intensità non era niente di ‚dato‘, non era tanto un ‚essere‘ quanto un ‚divenire‘. Le cose si devono a un processo concepito nel quadro e realizzato dalla percezione, processo dal quale esse non possono essere separate.“<sup>401</sup>

Der Zweifel, *il dubbio*, wird also zum produktiven Element, das erlaubt gegen Sehkonventionen und eine vorgefertigte Realität anzugehen. Das, was vertraut und bekannt erscheint, wird rätselhaft und soll auch rätselhaft bleiben. Es geht in dieser Malerei eben darum, dieses Unbestimmte zu bewahren, den Zweifel präsent zu halten und dafür immer wieder eine geeignete Formulierung zu finden.<sup>402</sup>

Noch eine weitere kuriose Wirkung ergibt sich aus einer schon genannten Opposition. Im Zuge der Betrachtung hatten sich vertraute Objekte nach und nach auch anonym und distanziert gezeigt. Die Bilder Morandis wirken dank ihrer vertrauten Themen und einer Farbigkeit, die die zu starken Konturen und Kontraste nivelliert, harmonisch und meditativ. Aber auch dazu gibt es

---

<sup>399</sup> BOEHM 1993, S. 15.

<sup>400</sup> Gottfried BOEHM, Paul Cézannes – Montagne Sainte-Victoire, FRANKFURT A. M. 1988, S. 27.

<sup>401</sup> BOEHM 2001, S. 17f., Ü.d.V.: „Wenn Morandi von der ‚sogenannten Wirklichkeit‘ spricht, spiegelt sich genau hier ein großer Teil des produktiven Zweifels Cézannes wieder. Das, was er mit leidenschaftlicher Intensität betrachtete, war nicht so sehr ein ‚Sein‘ als vielmehr ein ‚Werden‘. Die Dinge sind durch einen Prozess, der mit dem Bild konzipiert und von der Wahrnehmung realisiert wird, gegeben. Von diesem Prozess können sie nicht getrennt werden.“

<sup>402</sup> Über das bestehende „Erscheinungsrätsel“ schreibt auch Gottfried Boehm: „Die Erkenntnisfortschritte, welche der Künstler in seiner Arbeit erzielt, bestehen überhaupt nicht in der Lösung dieses Erscheinungsrätsels, eher in der sich vollendenden Fähigkeit, es zu formulieren.“ BOEHM 1993, S. 20. Das bestätigt übrigens auch, dass die Idee des Fortschritts und des *Capolavoro* (Meisterwerks) nicht mehr entscheidend sein kann.

widersprüchliche Eigenschaften, die eine subtile Faszination und Intensität bedingen und dadurch verunsichern, dass sie die „Unverfügbarkeit der Welt“<sup>403</sup> andeuten. Diese subtile Verunsicherung löst Zweifel an der vertrauten Wahrnehmung aus. Dazu kommt die Intensität einer systematischen Wiederholung, die jedoch keine Sicherheiten vermitteln kann. Zu dem „heimlichen“ Antlitz der gemalten Situation gesellt sich das unheimliche Gefühl einer verpassten Sicherheit,

„[...] also heimlich ist ein Wort, das seine Bedeutung nach einer Ambivalenz hin entwickelt, bis es endlich mit seinem Gegensatz unheimlich zusammenfällt. Unheimlich ist irgendwie eine Art von heimlich.“<sup>404</sup>

Gewiss ist auch das Unheimliche eine Eigenschaft, die zu der Spannung und Faszination der Bilder beiträgt. So wie das Unaufhörliche des Visuellen, die Spannung der Oppositionen und das Zyklische des Prozesses wird das Unheimliche der heimlichen Darstellung nicht durch ein Zutun des Malers erzeugt, nicht thematisch festgelegt, sondern als eine inhärente Qualität eines vertieften und vom konventionellen Blick befreiten Wahrnehmungsprozesses erfahren.<sup>405</sup>

---

<sup>403</sup> Vgl. GROWE 1981.

<sup>404</sup> S. FREUD, *Das Unheimliche* [1919], in: G. WITTKOP-MÉNARDEAU (Hrsg.), E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk in Daten und Bildern, FRANKFURT A. M., 1968, S. 7–18, hier S. 8.

<sup>405</sup> Diese Beobachtung gilt auch dem Ausdifferenzieren der Bilder Morandis, z.B. als Bilder des *Realismo Magico*, eine malerische Strömung, der Morandi zum Teil auch zugeordnet wurde.

## 4.5 MORANDIS WERKAUFFASSUNG UND DIE PHÄNOMENOLOGIE: PARALLELEN UND ANALOGIEN

„Die Welt ist, was ich wahrnehme, aber ihre absolute Nähe wird sowie man sie prüft und ausdrückt auf unerklärliche Weise auch zur unwiderruflichen Distanz.“

M. Merleau-Ponty<sup>406</sup>

Der Versuch, die bisher betrachteten und analysierten Eigenschaften, die Besonderheiten und die Qualitäten der Bilder zu definieren, ist häufig an die Grenzen der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten gelangt. Sie scheinen zwar zum Greifen nah und bieten, um eine glaubhaftere Definition zu erlangen, verschiedene Perspektiven an, lassen sich aber nicht genau fassen: „The experience of his [Morandis] work is unsharable even, in a way, with oneself, like a word remembered but not remembered, on the tip of the tongue.“<sup>407</sup> So tauchen in Verbindung mit den Bildern oft Wörter auf, die entweder etwas als vage und unbestimmt charakterisieren oder selbst eine vage Definition genießen.

Auffallend ist, dass in der bisher skizzierten Perspektive, mit der die Bilder insgesamt betrachtet wurden, Wörter und Reflexionen vorkommen, die Parallelen zum Wortschatz und zu Gedanken der Phänomenologie aufweisen.

Es liegt dabei fern, einer vertieften Analyse und Darstellung der Phänomenologie in all ihren Facetten und Entwicklungen nachzugehen. Interessanter erscheint es hingegen, sich an den Schriften Maurice Merleau-Pontys zu orientieren und auf die weiterführende Sekundärliteratur hierzu einzugehen. Die besondere Relevanz der Beiträge Merleau-Pontys für die Analyse der Werke Morandis gründet nicht nur auf seiner für die Phänomenologie einzigartigen Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst, sondern außerdem auf einem indirekten Bezug, nämlich seiner gesonderten Beschäftigung mit den Werken Cézannes<sup>408</sup>, der für ihn „Zeuge und Mentor auf seinem Weg ins Unbekannte“<sup>409</sup> wurde. Daraus resultiert eine neue

---

<sup>406</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Sichtbare und das Unsichtbare* [Le Visible et l'Invisible, 1964], hrsg. von Claude LEFORT, aus dem Franz. von Regula GIULIANI und Bernhard WALDENFELS, MÜNCHEN 2004<sup>3</sup>, S. 23f.

<sup>407</sup> COTTER 2009, S. 62.

<sup>408</sup> Vgl. Maurice MERLEAU-PONTY, *Der Zweifel Cézannes* [1945], in: Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. von Christian BERMES, HAMBURG 2003, S. 3–27.

<sup>409</sup> Gottfried BOEHM, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: BOEHM 1994, S. 18.

Perspektive des Sehens, auf die noch genauer einzugehen sein wird und die bei der Betrachtung der Werke Morandis besondere Wichtigkeit erlangt.

Auch zeitlich ist eine Parallelität zur Phänomenologie feststellbar. Die wichtigsten Texte Merleau-Pontys werden zwischen 1945 und seinem unerwarteten Tod 1961 verfasst und veröffentlicht.<sup>410</sup> Gerade was Morandi betrifft, ist die Feststellung einer Verbindung zur Phänomenologie – insbesondere zu Edmund Husserl und Merleau-Ponty – zugegebenermaßen nicht wirklich originell. Schon viele Kunstkritiker des deutschen oder italienischen Sprachraumes haben auf die Nähe phänomenologischer Gedanken in den Gemälden Morandis hingewiesen und in den Bildanalysen immer wieder mit phänomenologischem Vokabular gespielt. Unter anderem schreibt Renato Barilli darüber:

„[...] proprio negli anni Quaranta e nei successivi Cinquanta emerge un filosofo allora abbastanza giovane Maurice Merleau-Ponty, che diventa il grande teorico della fenomenologia e dell'esistenzialismo. Appunto Sartre per un verso, Maurice Merleau-Ponty per un altro sono i grandi interpreti di questa sensibilità, una sensibilità che ha un riscontro in Morandi. Egli non è mai stato ossessionato tanto dai problemi della percezione come in quegli anni. [...] L'artista sfida consapevolmente la sua percezione, e quella dei fruitori della sua arte, a risolvere gli ardui problemi del rapporto tra figura e sfondo, tra fenomeno e noumeno, tra apparire ed essere, problemi che sono anche il nodo centrale della riflessione fenomenologica ed esistenzialista. Ora, perché precludersi questo accostamento?“<sup>411</sup>

Die Verbindung, die Barilli unter dem Begriff des Zeitgeistes einordnet, ist inhaltlich begründet. Sie könnte sicherlich keinem philologischen Anspruch gerecht werden. Ob Morandi die Schriften Merleau-Pontys kannte und umgekehrt Merleau-Ponty die Bilder des damals noch fast unbekannten „petit-maître italiano“<sup>412</sup> gesehen hatte, ist mehr als fraglich, denn Barilli betont zu Recht:

---

<sup>410</sup> Merleau-Pontys Texte: *Der Zweifel Cézannes* [1945], *Der Mensch und die Widersetzlichkeit der Dinge* [1951], *Das indirekte Sprechen und die Stimme des Schweigens* [1952], *Das Auge und der Geist* [1961].

<sup>411</sup> Renato BARILLI, *Giorgio Morandi e la fenomenologia della percezione*, in: QUADERNI MORANDIANI I – Morandi e il suo tempo, MILANO 1985, S. 75–89, hier S. 78, Ü.d.V.: „[...] gerade in den 40er und 50er Jahren taucht ein ziemlich junger Philosoph auf, Maurice Merleau-Ponty, der der große Theoretiker der Phänomenologie und des Existenzialismus wird. Sartre auf der einen Seite und Maurice Merleau-Ponty auf der anderen sind die großen Interpreten dieser Sensibilität, die auch bei Morandi anzutreffen ist. Wie nie zuvor oder danach ist er in diesen Jahren von Problemen der Wahrnehmung geradezu besessen. Der Künstler fordert bewusst seine Wahrnehmung und die seiner Betrachter heraus. Sie sollen die schwierigen Probleme der Beziehung Figur und Hintergrund, Phänomen und Noumenon, Erscheinung und Sein, zentrale Probleme der Phänomenologie wie des Existenzialismus, lösen. Also, warum sich dann eine solche Verbindung verbauen?“

<sup>412</sup> BARILLI 1985, S. 79.

„Quindi la filologia non ci soccorre nello stabilire il rapporto tra Morandi e Merleau-Ponty, eppure esso è indispensabile per capire proprio l'attualità dell'artista che procede alla pari, cioè applica nel campo visivo quella serie infinita di sottilissime considerazioni attorno al nucleo dell'essere che si svela attraverso l'apparire.“<sup>413</sup>

Andere Autoren betonen dagegen eher eine Nähe zu Husserl:

„Morandis Bilder sind gespeist von unmittelbaren eigenen Erfahrungen, ihren Beglückungen, ihren Ängsten, ihren Paradoxien. Sein malerisches Werk einer geometrisierenden Gegenstandskonstitution vor dem Motiv, durchdrungen von Natur- und lebensweltlicher Erfahrung, ist nicht fern von Husserls denkerischer Erinnerung der ‚Lebenswelt als vergessenem Sinnesfundament der Naturwissenschaft‘.“<sup>414</sup>

Indem Morandis Kunst mit den philosophischen Strömungen seiner Zeit in Verbindung gebracht wird, rückt auch die mythisierte Abgeschlossenheit des Künstlers in ein neues Licht.<sup>415</sup>

Die Verbindung zwischen Morandi und der Entwicklung der Phänomenologie ist letztlich nichts Neues. Schlagwörter wie Wahrnehmung, Sehen, Prozesshaftigkeit, Unabschließbarkeit etc., die die Werkanalysen von Morandis Kunst prägen, scheinen zunächst eine Annäherung zwischen dem malerischen und philosophischen Bereich zu bestätigen.

Die hier vorangestellte theoretische Einleitung sowie die genaue Beschreibung – und daraus folgernd die Analyse der Bilder, die sich fast ausschließlich mit Wahrnehmung befassen – haben bereits dieser Nähe und Perspektive Rechnung getragen. Punktuell kann man jedoch genauer auf einige Voraussetzungen eingehen, die für Merleau-Ponty, aber auch für das Verständnis der Werke Morandis

---

<sup>413</sup> Ebd., S. 79, Ü.d.V.: „Die Philologie hilft uns also nicht eine Beziehung zwischen Morandi und Merleau-Ponty festzulegen, aber sie ist unabdingbar, um gerade die Aktualität des Künstlers [Morandi] zu verstehen. In der gleichen Zeit schreitet er voran und wendet im Bereich des Sehens alle diese feinsinnigsten Überlegungen über das Sein, das sich in der Erscheinung offen legt, an.“

<sup>414</sup> DITTMANN 1981, S. 48.

<sup>415</sup> „Si, perché Morandi, apparentemente così schivo e lontano dai rumori del mondo, è invece più che attento a ciò che nel mondo si pensa e si dice di importante. Se fra le due guerre il suo referente estetico è l'ermetismo, negli anni della piena maturità egli pare ampliare ancora il suo orizzonte, svolgendo le sue intuizioni delle stagioni precedenti per accostarsi con la consueta cautela di giudizio al nuovo clima culturale creato dall'affermarsi della fenomenologia e dell'esistenzialismo.“ PASQUALI 1997, S. 42, Ü.d.V.: „Ja, weil Morandi – dem Anschein nach dem Trubel der Welt so abgeneigt und fern – doch aufmerksam verfolgt, was auf der Welt gesagt und gedacht wird. Zwischen den zwei Weltkriegen ist Hermetismus seine ästhetische Referenz, aber in den reiferen Jahren scheint er seinen Horizont zu erweitern. Er entwickelt seine vorangegangenen Intuitionen weiter, um sich, mit der üblichen Vorsicht gegenüber einem Urteil, dem neuen kulturellen Klima um die Phänomenologie und den Existenzialismus anzunähern.“

einen weiterführenden Beitrag leisten. In der phänomenologischen Reflexion heben sich in dieser Hinsicht zwei zentrale Aspekte hervor.

Ein Aspekt betrifft den Bruch mit einem vorgefassten Verständnis, mit einer Voraussetzung, die die Geschichte der Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung immer begleitet hat: „Gilt es doch, entweder trotz oder wegen der Wahrnehmung eine im voraus vermeinte und vollständige Ordnung des wahrhaft Seienden zu erkennen.“<sup>416</sup>

Merleau-Ponty nimmt also die Wahrnehmung ernst und stellt in Frage, warum wir immer davon ausgehen, dass wir stets ein „endgültiges, für immer und ewig gesichertes Ergebnis“ als Ziel vor Augen haben, wenn die Wahrnehmung genau das Gegenteil zeigt. Es ist sozusagen ein Überschuss der Wahrnehmung, aber auch ein ihr innewohnendes Unvermögen: „Denn sie verspricht uns einen direkten und umfassenden Zugriff auf die Gegenstände selbst, aber um den Preis eines ebenfalls und immer wieder neu erscheinenden Leerhorizonts am Rand der Gegenstände.“<sup>417</sup>

Dieses Unvermögen ist für Merleau-Ponty kein Scheitern, sondern eine Chance. Die Konsequenz der perspektivischen Umstellung – von einem endgültigen Sein zu einer *bestimmbaren Unbestimmtheit*<sup>418</sup> – ist ein neuer Fokus, der sich um die Konstitution, um das Vollziehen der Wahrnehmung richtet.<sup>419</sup>

In diesem neuen Fokus, im Bruch mit einer Prämisse und in der Rückkehr zum Prozesshaften, das für die Bilder so prägend ist, scheint auch das Faszinierende an den Bildern Morandis zu liegen. Dem Vollzugscharakter des Wahrnehmens nachzuspüren ist ein künstlerisches Verfahren, das viele Konsequenzen nach sich zieht. Einige sind bereits als Prozess und als harmonische Oppositionen benannt worden.

---

<sup>416</sup> Christian BERMES, *Wahrnehmung, Ausdruck und Simultanität. Merleau-Pontys phänomenologische Untersuchungen von 1945 bis 1961*, in: MERLEAU-PONTY 2003, S. XI–LIII, hier S. XIV.

<sup>417</sup> Ebd., S. XV.

<sup>418</sup> Husserl spricht von einer *bestimmbaren Unbestimmtheit* in: E. HUSSERL, *Analysen zur passiven Synthesis*, HuaXI, 6. „Zum Wesen jeder Dingwahrnehmung gehört die Leervorstellung, nämlich eine Vordeutung bestimmbarer Unbestimmtheit.“ IN-SUK CHA, *Der Begriff des Gegenstandes in der Phänomenologie Edmund Husserls*, MÜNSTER 2014<sup>2</sup>, S. 41 (überarb. Fassung der Diss. Freiburg i.Br. 1968). [E-Book: [http://www.litwebshop.de/index.php?main\\_page=product\\_info&products\\_id=11533](http://www.litwebshop.de/index.php?main_page=product_info&products_id=11533)]

<sup>419</sup> „[...] das Wahrnehmen spielt sich in einem offenen Milieu ab und ist vielmehr als ein faktischer Vollzug zu verstehen, in dem sich stets neue Möglichkeitsräume ergeben. Den Vollzugscharakter des Wahrnehmens gilt es zu begreifen und zu beschreiben.“ BERMES 2003, S. XVII.



Ein weiterer zentraler Aspekt in den Arbeiten Merleau-Pontys ist der Bezug auf das Körperliche. Der Philosoph entdeckt den eigenen Körper für die Bedeutung des Sehens und somit wie Blick und Anblick sich überkreuzen. Der eigene Körper wird Kreuzungspunkt einer chiastischen Verbindung von Welt und Leib und erhält eine neue Position – nicht gegenüber der Welt, sondern als Teil von ihr. Es entsteht das Bewusstsein, dass die leibliche Existenz Teil dessen ist, was sie selbst konstituiert und bleibt:

„Damit ist auch die Bildstruktur vorformuliert. Ihr liegt eine Kreuzung der Blicke zugrunde. Mit Hinweis auf Cézanne zeigt Merleau-Ponty, daß Malerei keine ‚richtigen‘ Abbilder, keine Doppel der Dinge erzeugt, sondern an der Voraussetzung des Dargestellten arbeitet.“<sup>420</sup>

Ähnliche Reflexionen sind auch während der Auseinandersetzung mit den Bildern Morandis entstanden. Sie führen zum paradoxalen Phänomen von einem Sehen, das sich auf sich selbst bezieht:

„Der Maler übersetzt deshalb keine innere Vorstellung ins Äußere der Farben, projiziert sie nicht auf den Schirm der Leinwand, sondern er arbeitet zwischen den Flecken, Linien und Formen, richtet sie ein, baut sie um, ist so sehr Auktor wie Medium seines Tuns. Merleau-Ponty hat diesbezüglich vom Geflecht oder dem Wurzelwerk des Sichtbaren gesprochen als der eigentlichen Arbeitsebene des Malers.“<sup>421</sup>

Eine schon häufig erwähnte Erkenntnis aus den Arbeiten Merleau-Pontys ist die feste Vorgabe, sich nicht mehr von Wahrnehmungskonventionen leiten zu lassen, sondern diese kritisch zu betrachten. Für ihn hat der malerische, kreative Schaffensprozess etwas mit dem Bruch von Wahrnehmungskonventionen und konventionellen Benennungen zu tun. Eine Haltung, die Morandi durchaus teilte:

„[...] Ciò che noi vediamo, ritengo sia creazione, invenzione dell’artista, qualora egli sia capace di far cadere quei diaframmi, cioè quelle immagini convenzionali che si frappongono fra lui e le cose.“<sup>422</sup>

Die Thematisierung einer Sichtbarkeit, deren Teil wir selber sind, enthält ein Wagnis, eine Spannung, die sich nie vollkommen auflösen wird. Im Verständnis der neuen Position des Betrachters als ein Betrachter des Betrachteten erhält die

---

<sup>420</sup> Gottfried BOEHM, *Die Wiederkehr der Bilder* in: BOEHM 1994, S. 20f.

<sup>421</sup> Ebd., S. 21.

<sup>422</sup> Giorgio Morandi, zit. nach Lamberto VITALI, *Giorgio Morandi Pittore*, MILANO 1970, S. 97, Ü.d.V.: „Ich behaupte, dass das, was wir sehen Schöpfung, Erfindung des Künstler ist, vorausgesetzt, dass er fähig ist, die Blenden niederzureißen, nämlich jene konventionellen Bilder, die sich zwischen ihn und die Dinge schieben.“

Ambiguität eine maßgebliche Rolle. Sie beschreibt ein Konzept und begleitete als eine Empfindung schon die Bilder Morandis, die den radikal geänderten Umgang mit der Welt bezeugen, dem auch Merleau-Ponty nachgeht.

Ambiguität gehört neben Gegensätzen und Widersprüchen zu den Phänomenen, die „sich nicht entscheiden können“. Sie besitzt den Charakter des Mehrdeutigen und Doppelsinnigen und hält die Komplexität und Legitimität eines Schwebezustandes und eines Sowohl-als-auch aufrecht. Ambiguität und Doppeldeutigkeit gehören zu den Lieblingsthemen Merleau-Pontys und beinhalten – wie auch bei Morandi – eine existenzielle Offenheit für die Vieldeutigkeit und Vielschichtigkeit der Wirklichkeit.<sup>423</sup> Vor allem aber gewinnt die Ambiguität, anstatt als Symptom eines Unvermögens gehandelt zu werden, eine neue Identität: Sie ist Teil des Phänomens und bildet eine Potenzialität, die positiv zu betrachten ist.

Das Phänomen des Paradoxen ist unter gewissen Aspekten der Malerei – wie der Kunst überhaupt – wahrscheinlich immer immanent gewesen<sup>424</sup>. Mit der Hinwendung der Moderne zu einer Autoreferenzialität und ihrer Auseinandersetzung mit dem Spezifischen der Malerei gewinnt es jedoch eine besondere Brisanz. Morandis Gemälde lösen ein solches Phänomen aus<sup>425</sup>, berühren den Status des Bildes und ihre chiastische Verbindung zur Welt. Sie verlangsamen den Wahrnehmungsprozess, ohne das Ziel einer Auflösung zu erreichen und verharren stattdessen im Dauerzustand dieser Bedeutungs- und Sinnverzögerung. Dabei zeigen sie nicht nur die Komplexität und Weltinhärenz dieser Phänomene, sondern auch den Weg ihrer bewussten Wahrnehmung.

#### 4.6 SICHTBARES/UNSICHTBARES

Es gibt Momente, in denen das reduzierte Vokabular Morandis und seine malerische Beharrlichkeit an eine wissenschaftliche Methode der Prinzipienfindung

---

<sup>423</sup> Vgl. DANZER 2003, insb. S. 78; Bernhard WALDENFELS, Einführung in die Phänomenologie, MÜNCHEN 1992, S. 59.

<sup>424</sup> Vgl. Gottfried BOEHM, *Das visuelle Paradox in der Kunst der Moderne*, in: Caroline BAHR/Gora JAIN (Hrsg.), *Zwischen Askese und Sinnlichkeit* (Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 10), DETTELBACH 1997, S. 344–357.

<sup>425</sup> „Für unser Erkenntnisinteresse ist entscheidend, die unauflösliche Drehung des Gedankens nachzuvollziehen. Der Schluss führt nicht zu einem festen Urteil, sondern zu einer zwiespältigen Aussage, deren Eigentümlichkeit darin besteht, dass sie sich in sich *dreht*. Beim Versuch, die Paradoxie zu deuten, schwindelt uns, einfach deshalb, weil wir keinen gedanklichen Halt finden.“ Ebd., S. 350 [Hervorhebung im Original].

erinnern. Die Beschreibung der phänomenologischen Analyse, als ein Verfahren, das sich nur an das hält, was ihm gegeben ist und zur Sache, zur Erfahrung, zur Anschauung zurückkehrt, um sich dann auf das, was vorliegt zu beschränken, scheint auch die Arbeitsidee und Methode Morandis auf den Punkt zu bringen. Genauso wie man beobachtet hat, dass die Bilder Morandis ein mikroskopisches Leben ins Makroskopische überführt haben – das heißt, die Materie, die man für tot oder seelenlos gehalten hatte, zeigt sich vielmehr belebt und pulsierend –, so bietet sich im Nachhinein der Gedanke an, dass Morandi absichtsvoll einen simultanen Prozess verlangsamt und dadurch deutlicher bewusst werden lässt. Er legt die Eigenschaften des Sehens, die Strategien, die Prozesshaftigkeit und ihre Potenzialität offen:

„Vor dem absinkenden Hintergrund inaktiver Impulse bietet sich das Profil des Sichtbaren heraus. Selbstverständlich verändert sich dieses Verhältnis immerfort: was die visuelle Aufmerksamkeit fokussiert und was in passiver Präsenz übersehen wird, d.h. in den Hintergrund tritt, ist nicht ein für alle Mal entschieden.“<sup>426</sup>

Dabei gibt es einige Aspekte, die man hervorheben sollte. Es hat sich hinsichtlich der Gemälde Morandis herausgestellt, dass sich etwas formt und zugleich auflöst. Die Unverfügbarkeit der Dinge, ihre undefinierte, also auch als mysteriös wahrgenommene Identität haben dazu geführt, Präsenz und Absenz als Thema, als Spezifisches der Bilder zu definieren. Unterschiedliche Techniken und kompositorische Strategien der Bilder erzeugen durch Ebenen, die sich überlappen und Zwischenräume, die die Dinglichkeit von Objekten erhalten, tatsächlich einen Effekt von Leere und Fülle. Im Ganzen betrachtet erhält die Tatsache besondere Bedeutung, dass die einzelnen Objekte genauso wie der Raum und das Gemälde in seiner unmittelbaren Materialität nicht gesondert betrachtet werden können. Als vordergründig auf der Präsenz oder Absenz von Objekten zu beharren, wird viel mehr die Potenzialität der Wahrnehmung manifest, in der Sichtbares und Unsichtbares nun gleichberechtigte Aspekte eines Prozesses sind.

Das Thema Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit einzuführen, ist also eine Art Präzisierung, eine zusätzliche Betonung, nachdem in den vorangegangenen Analysen schon vertieft auf Aspekte der Wahrnehmung und des Sehens in den Werken

---

<sup>426</sup> BOEHM 1997, S. 284.

Morandis eingegangen wurde. Die Einführung der Kategorien Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit führt wieder zum Gemälde selbst und zu seinen spezifischen Eigenschaften zurück.<sup>427</sup>

Die Werke Morandis suggerieren immer mehrere Möglichkeiten. Das Sehen in seinem Verhältnis zur Wirklichkeit tendiert zur Rationalisierung, zur Bildung einer festen Einheit und eines Begriffes.<sup>428</sup> In den Bildern Morandis jedoch erzeugen die Objekte Leerstellen, Reste von Unsicherheit sowie schwankende Verhältnisse, Formen und Dimensionen. Sie schaffen es, dem Sehen seine Tendenz zur Begriffsbildung zu gewähren und diese zugleich zu behindern. Darauf, dass Gegenstände nie rein wahrgenommen werden und Unbestimmtheit immer zur Konstruktion des Gegenstandes gehört,<sup>429</sup> wird in Morandis Gemälden nicht narrativ oder symbolisch verwiesen, sondern diese Tatsache wird deutlich vor Augen geführt. Wie hier bereits in der Bildbeschreibung für die Flaschen und Vasen beobachtet, wird der konkrete Bezug zu den Dingen, denen das Sehen seine Aufmerksamkeit schenkt, benötigt, um den Sehprozess aufzudecken. Demnach ist es eine hauptsächlich malerische Auseinandersetzung mit dem Sichtbaren. In dem Moment also, in dem es sich vordergründig um Bild und Betrachtung handelt, wird die Frage des Sehens und nach der Beziehung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit eine ihrer konstitutiven Eigenschaften.

Morandis Beschäftigung mit der (Un)Sichtbarkeit belegt, dass er mit seiner Arbeit den Begriff der Potenzialität aufgreift, das heißt, die Auffassung, dass sich die Wahrnehmung dem Realen nur als eine Reihe von vielfältigen Möglichkeiten und nicht als eine feste und definierte Entität nähern kann.

Die unlösbare Unbestimmtheit der Werke Morandis und ihre Selbstreferenzialität führen zu zwei weiteren Anmerkungen. Einerseits wird den Bildern Morandis

---

<sup>427</sup> Über das Unsichtbare als Komponente der Malerei schreibt Gottfried Boehm: „Die sinnliche Fülle der Malerei, die sich bildende und umbildende Sinndichte lässt sich nur sehen. Jedes Element aber signalisiert ‚Abschattung‘, signalisiert den Horizont dessen, was wir das *Unsichtbare* genannt haben.“ BOEHM 1997, S. 296.

<sup>428</sup> „Das Sichtbare beinhaltet leere Stellen, Schwankungen, Übersehen, Prozessuales, das Sehen und das Sichtbare enthalten dynamische Komponenten. Die Tendenz zum Begriff ist nur eine im Sehen angelegte Möglichkeit. Sie zeigt sich in seiner Fähigkeit das Sichtbare zu geben, es als Gegenstand zu erfassen, die sinnliche Unbestimmtheit zum Stehen zu bringen usf.“ BOEHM 1997, S. 276.

<sup>429</sup> Paul GOOD, Maurice Merleau-Ponty: eine Einführung, DÜSSELDORF/BONN 1998, S. 38.

eine poetische Wirkung zugesprochen<sup>430</sup> und andererseits immer wieder und immer nachdrücklicher ein bedeutender Einfluss auf die Kunstlandschaft bis heute bezeugt. Hier werden zwei Aspekte angesprochen, die in dieser Arbeit zwar nicht im Mittelpunkt stehen, dennoch in der Literatur über Morandi ihren konstanten Platz gefunden haben. Sie finden in der bisher aufgezeigten Perspektive eine sinnvolle Einbettung.

Was die poetische Qualität der Bilder Morandis betrifft, geht es hier in erster Linie darum, sie näher zu bestimmen und für seine Bilder nachvollziehbar zu machen und weniger darum, eine Ähnlichkeit zwischen Sprache und Bildern herbeizureden. Warum also kann man von poetischen Qualitäten der Malerei sprechen?

Es ist schon erwähnt worden, dass es sich bei Morandis Darstellung der vertrauten Ordnung von alltäglichen Gegenständen offensichtlich nicht um die Verherrlichung eines einfachen Lebens handelt. Wie schon oft beobachtet, ist die Wirkung nicht durch das Objekt an sich oder im Thema der Darstellung begründet, sondern im Medium der Malerei. Tatsächlich teilen die Bilder Morandis mit der Poesie oder mit einer poetischen Wirkung einige strukturelle Eigenschaften, die in diesem Text auch schon für die Bilder de Pisis' angesprochen worden sind. Das betrifft beispielsweise die Bildmotive. In der Poesie ist es nicht das behandelte Objekt und/oder seine Wertigkeit, die die lyrische Qualität bedingen, sondern eine spezifische Ausdrucksweise lässt das Lyrische entstehen. Ähnlich geht Morandi bei seinen Objekten vor, die keine Symbole sind, keinen von außen auferlegten Wert besitzen, sondern ihre starke Wirkung und Präsenz von der Art, wie sie gesehen und gemalt werden, verliehen bekommen. Auch im Bezug auf die Wahrnehmung der Zeit zeigen Morandis Bilder, indem sie eine lineare Zeitlichkeit transzendieren, Analogien zur Poesie und deren Umgang mit Zeit. Und nicht zuletzt liegt der Gedanke nahe, dass die schwankende Unbestimmtheit der

---

<sup>430</sup> Lukach sieht den gemeinsamen Nenner aller Interpretationen im poetischen Charakter: „Esistono indubbiamente molte valide reazioni ai dipinti di Giorgio Morandi, ma l'unica qualità sulla quale quasi tutti concordano è il carattere in ultima analisi poetico delle sue opere.“ John M. LUKACH, *Giorgio Morandi, 20th Century modern – Toward a better Understanding of His Art, 1910 to 1943*, zit. nach Joseph J. RISHEL 1997, S. 57, Ü.d.V.: „Es existieren zweifelsfrei viele gültige Reaktionen auf die Gemälde Giorgio Morandis, aber die einzige Eigenschaft, mit der alle einverstanden sind, betrifft letztendlich den poetischen Charakter seiner Werke.“

Bilder die oft erwähnte poetische Wirkung der Werke Morandis bedinge. Das Poetische tritt also im Wandelbaren – das heißt in der Entstehung von unendlich vielen unterschiedlichen Möglichkeiten – und im Evokativen sowie im Geheimnisvollen der Gestaltung zutage.

Diese Verbindung zur Poesie bietet – nach dem man auf die Strategien und Qualität der Bilder Morandis näher eingegangen ist – auch die Möglichkeit, zu den Analogien und Einflüssen der Poetik und der „Weltperspektive“ Leopardis zurückzukehren. Dass die Verse Leopardis Morandi immer wieder begleitet haben, bezeugt nicht nur das offensichtlich häufig durchblätterte Buch der *Canti*, das auf dem Nachttisch des Künstlers lag.<sup>431</sup> Verbindend ist der betrachtende Zugang zum Alltag, der sich zwischen einer vertrauten, ausgeprägten Nähe und einer entfremdenden Distanz bewegt und von dem die Bilder sowie die Gedichte geprägt sind. Für Morandi wie für Leopardi ist ein gewisses Gleichgewicht des Ausdrucks, die konzentrierte Bedeutung der einzelnen Elemente, die mit dem Rest der Komposition eine Einheit bilden sollen, und eine Einfachheit, die eigentlich komplex und durchdacht ist<sup>432</sup>, immer zugegen. Die Texte Leopardis und die Bilder Morandis neigen nie zur Rhetorik, zur Sentimentalität oder zum Dekorativen. Abgesehen von ihrem Umgang mit den Ausdrucksmitteln zeigen die Texte und die Bilder weitere strukturelle Ähnlichkeiten, die einen verwandten Blick auf die Welt bezeugen. Die Verweise Leopardis auf die Wichtigkeit des Unbestimmten und Undefinierten und die Idee von Wahrnehmung, die auf einer Harmonie der Gegensätze basiert, sind schon thematisiert worden. Die Beobachtungen, die die Formen, das Licht und die Wirkung der Bilder Morandis begleitet haben, sind immer wieder auf die Fähigkeit gestoßen, eine Genauigkeit der Betrachtung und der Komposition – mit ihren Symmetrien und aufeinandertreffenden und einenden Linien – mit einer erstaunlichen Ungreifbarkeit zu verknüpfen. Die Stille der Bilder, ihre Konzentration und Zeitlosigkeit bleiben dank einer bewegten Pinsel-

---

<sup>431</sup> Siehe zu Analogien im Werk Leopardis und Morandis die ausführliche Arbeit von Marilena PASQUALLI, *Morandi e Leopardi*, in: Ders., Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990–2007, PRATO 2007, S. 185–195. Kurze Hinweise zur Verbindung Leopardi und Morandi geben Francesco ARCANGELI, Giorgio Morandi, [1964], TORINO 1981; SEMFF 1997, S. 191. Ein suggestives Nebeneinanderstellen der Bilder und Gedichte findet sich bei Giuseppe MERCENARO/Piero BORAGINA (Hrsg.), *Vaghe stelle dell'orsa ... Gli infiniti di Giacomo Leopardi*, Ausst.-Kat. MILANO 2000.

<sup>432</sup> Vgl. Leopardi [Zib. 3048].

führung sowie der Kontraste und Prozesshaftigkeit lebendig und spannungsvoll. So zeigen die Bilder eben diese *Harmonie der Gegensätze*, die auch in den Versen Leopardis deutlich zutage kommt. Auch das für Leopardi zentrale Thema der Grenze, des Hindernisses oder des Versteckten, das das Offene und Unendliche potenziert, findet Echo in den Kompositionen Morandis. Davon zeugt unter anderem die Konzentration auf die mittleren Elemente, das Ausloten des Davor und Dahinter und die Betonung der Geschlossenheit der Dinge als Einheit, trotz ihrer relativen Offenheit als einzelne Objekte. Hinzu kommt der Einsatz der Leere als etwas, das präsent ist, zirkuliert und gestaltend eingreift. Die Leere wird spürbar, sichtbar und verleiht den Dingen eine neue unerwartete Wirkung.

Umgekehrt, ausgehend von dem Einfluss, den die Bilder Morandis damals wie heute offensichtlich gehabt haben, ist es anzunehmen, dass gerade diese so grundsätzliche Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung dazu führt, dass andere sein Werk als so aktuell empfinden. Dieses Thema ist allerdings nicht sonderlich oft diskutiert worden.

Doch einige literarische Texte zeigen, dass Morandi – insbesondere in Amerika und Großbritannien – auf bildende Künstler wie auch auf Dichter und Schriftsteller eine prägende Wirkung ausgeübt hat. Größere Ausstellungen in Großbritannien, Brasilien und den USA zeigen, dass schon ab der zweiten Hälfte der 1950er Jahre Morandi als ein international geschätzter und einflussreicher Künstler der Moderne anerkannt wird. Weitere Ausstellungen in San Francisco und New York bestätigen in den 80er Jahren diese Anerkennung und erweitern seinen Einfluss.<sup>433</sup>

---

<sup>433</sup> Zur Anerkennung Morandis schreibt Rishel: „[...] l'apprezzamento per Morandi aveva ormai raggiunto un tale livello che il popolare ‚Art News‘ gli dedicò due articoli. [...] A segnare il pieno riconoscimento di Morandi quale artista assolutamente cosmopolita, in sintonia con i valori formali moderni, accantonando ogni discorso sull'italianità, fu una grande mostra (circa 150 opere) dedicata nel 1958 dal Museum of Modern Art a tre maestri riconosciuti della grafica: Miró, Braque e Morandi. [...] La Mostra allestita nel 1981 da James Demetrian al San Francisco Museum of Modern Art passata poi al Guggenheim Museum di New York e al Des Moines Art Center portò l'artista a una sorta di consacrazione.“ Joseph J. RISHEL 1997, S. 55f., Ü.d.V.: „Die Wertschätzung Morandis hatte schon ein solches Maß erreicht, dass die populäre ‚Art News‘ ihm zwei Artikel widmete. [...] Als Zeichen der endgültigen Anerkennung Morandis als absoluten Weltkünstler, in Einklang mit den formalen Werten der Moderne, jedes Gerede über die ‚italianità‘ beiseitlassend, diente eine große Ausstellung (circa 150 Werke), die 1958 das Museum of Modern Art drei anerkannten Meistern der Graphik widmete: Miró, Braque und Morandi. [...] Die Ausstellung, die 1981 von James Demetrian am San Francisco Museum of Modern Art kuratiert und weiterhin im Guggenheim Museum von New York und Des Moines Art Center gezeigt wurde, bescherte dem Künstler eine Art Konsekration.“

Die Reihe der Namen, die mit Morandi in Verbindung gebracht werden, ist lang und heterogen: Jean Fautrier, Graham Sutherland, Nicolas de Staël, Ben Nicholson, Julius Bissier, Mario Merz, Alighiero Boetti, On Kawara, Roman Opalka, Jasper Johns, Andy Warhol, Ad Reinhardt und viele mehr. Die Beziehung zu Morandi kann mehr oder weniger explizit sein. Sie kann in Form einer Widmung, eines thematischen Zitats oder einer überdeutlichen Serialität, die auf Morandis spezifisches Verfahren offensichtlich Bezug nimmt, einher gehen. Die Gründe für eine Bezugnahme auf Morandi und die Art dieses Bezuges können ohne Zweifel völlig unterschiedlich ausfallen. Sicher ist aber, dass die Faszination bzw. das Interesse, das er hervorgerufen hat, mit seiner besonderen Modernität zusammenhängt. Damit ist angedeutet, dass er sich unaufhörlich unlösbaren kunstimmanenten Problemen der Malerei und der Darstellung gewidmet hat: „Morandi hadert mit demjenigen, was für die Malerei unbeschreiblich bleibt.“<sup>434</sup>

Dabei ist sein Werk nie eine fertige Aussage, kein Manifest, keine Tatsache, sondern eine fortwährende Reflexion und ebenso eine Aufforderung an den Betrachter zur Reflexion über Kunst, Bild und Erscheinung. Seine Stilleben berühren Probleme des Phänomenologischen und der Realitätswahrnehmung. Dieser Themenkomplex bedingt Morandis Aktualität und die Rezeption seines Werkes bis hin zur Kunst der Gegenwart. Sich an diesen Problemen abzuarbeiten, auch mit dem Wagnis, sie dabei in ihrer Unbegreiflichkeit und Unbestimmbarkeit verharren zu lassen, begründet die Faszination, die seine Kunst ausübt.

Die Wahl des Stillebens als bevorzugtes Genre fügt sich durchaus in diese Aktualität ein:

„Considerata per secoli un genere minore rispetto alla pittura di ‚historia‘, ma anche al ritratto e ai temi religiosi, relegata nel regno dell’imitazione del vero, del virtuosismo tecnico in chiave illusionistica, dell’abilità compositiva, la natura morta sembrava destinata a poter parlare soprattutto il linguaggio simbolico della Vanitas se non quello assai più semplice della decorazione. Con l’avvento dell’arte moderna i problemi della composizione, del colore, di come appare all’occhio ciò che viene dipinto, diventano fondamentali, costituiscono il problema dell’essere e dell’apparire e al tempo stesso quello linguistico della pittura

---

<sup>434</sup> GOHR 1997, S. 60.



e più in generale dell'arte. [...] La funzione di riflessione su se stessa, sull'uomo e sul mondo sembra sempre più essere l'unica rimasta a conferirle ancora un senso e a garantirle una sopravvivenza. [...] Tutta la storia dell'arte moderna [...] passa attraverso la natura morta. Praticare fin dall'inizio questo genere e continuare a coltivarlo con impegno ininterrotto significa certamente per Morandi non abbandonare mai una ricerca che lo pone al centro delle problematiche dell'arte moderna e contemporanea.“<sup>435</sup>

Dies waren einige Überlegungen, die durch die Betrachtung der Bilder Morandis angestoßen wurden. Vieles von dem, das hier angesprochen wurde, fand durch vergleichbare Verfahren und Ergebnisse weiterführender kunstkritischer Texte zum Werk des Malers eine Bestätigung und Erweiterung. Ganz im Sinne des Untersuchungsgegenstands gilt jedoch letztlich immer noch, dass „[d]ie Frage nach Morandis künstlerischem Konzept [...] nicht nach erschöpfenden Antworten“ strebt.<sup>436</sup>

---

<sup>435</sup> MATTIOLI ROSSI 1997, S. 22, Ü.d.V.: „Für Jahrhunderte gegenüber der Historienmalerei sowie dem Portrait und religiösen Themen als niedrigere Gattung eingestuft und ins Reich der Nachahmung, der illusionistischen technischen Virtuosität und des kompositorischen Könnens verbannt, schien das Stilleben vor allem die symbolische Sprache als Vanitas zu sprechen oder die noch einfachere der Dekoration. Mit der modernen Kunst werden die Probleme der Komposition und der Farbe, der Erscheinung des Gemalten für das Auge, entscheidend und begründen das Problem des Scheins und Seins sowie zugleich der malerischen Sprache und allgemein der Kunst [...]. Die Aufgabe, über sich selbst, den Mensch und die Welt zu reflektieren, scheint immer mehr das einzige zu sein, das dieser Gattung einen Sinn und eine Überlebenschance garantiert. Die ganze Geschichte der modernen Kunst [...] verläuft über das Stilleben. Diese Gattung von Anfang an aufzugreifen und sie mit ununterbrochener Arbeit weiterzuführen, bedeutet für Morandi, dass er nie von einer Erforschung, die ihn in die Mitte des Problemkomplexes der modernen und zeitgenössischen Kunst stellt, abgesehen hat.“

<sup>436</sup> BOEHM 1993, S. 22.

## 5 (UN)SICHTBARES:

### BILDSTRATEGIEN UND STRUKTUREN IM VERGLEICH

„Es geht darum, Dinge zu sehen, die auch die anderen sehen, jedoch in einem Augenblick, in dem die anderen nicht hinsehen und die Dinge ihre starre Pose ablegen, sich hingeben, ruhiger atmen.“

A. Savinio<sup>437</sup>

Der hier vorgenommene Vergleich zwischen den Werken der drei Künstler bezieht sich auf das zuvor in den Bildbeschreibungen und -analysen herausgearbeitete und bestimmende Thema Wahrnehmung und Sehen. Wenn sich von den frühen Bildern de Chiricos über die *Nature morte marine* de Pisis' bis zu den späten Werken Morandis innerhalb der Thematik zwar Unterschiede und eine Verschiebung der Schwerpunkte abzeichnen, so zeigen sich zwischen den Bildern doch auch bedeutende Analogien. Diese drücken sich nicht in plakativen Zitaten und stilistischen Übernahmen, sondern in komplexeren Bildstrategien aus. Über einen Vergleich, der sowohl das Gemeinsame als auch die Unterschiede der Werke beleuchtet, können die einzelnen Positionen der Künstler pointierter herausgearbeitet werden.

Im Zentrum der Bilder de Chiricos findet sich ein mythologisches und symbolisches Vokabular. Angeregt durch die Lektüre und Auseinandersetzung mit philosophischen und literarischen Texten, die Konfrontation mit Theater- und Musikstücken sowie malerischen und graphischen Werken anderer Künstler entwickelt de Chirico ein System, für das er gezielt Strategien und Bilder aufgreift, die eine besondere, mysteriöse Wirkung erzeugen. Dieses Vokabular entwickelt er zu einer eigenen Mythologie weiter, die bereits die drei Bilder *L'énigme de l'heure*, *La lassitude de l'infini* und *La grande tour* betrifft. In seiner Malerei verbinden sich auf geheimnisvolle Art und Weise autobiographische Daten und Erinnerungen mit Versatzstücken des allgemeinen Bildungsgutes, Motiven aus Texten, Spezifischem berühmter Persönlichkeiten, Architektur, Orten und Gegenständen. Diese Bildstrategie führt zu Vieldeutigkeit, zu unterschiedlichen

---

<sup>437</sup> Alberto SAVINIO, Stadt, ich lausche deinem Herz, FRANKFURT A. M. 1996, S. 34.

Deutungsquellen und -ebenen. Sie dient auch als Strategie der Verwirrung, die Rätselhaftigkeit und einen Widerstreit von Sinn und Sinnlosigkeit auslöst. Das Symbol, als Teil einer festen und definierten Bedeutung, verliert seinen konventionalisierten Bezug, um neue Perspektiven zuzulassen.

Parallel zu dieser bildlichen Reflektion über die Entstehung und die Dekonstruktion von Sinn und Bedeutung arbeitet de Chirico an der Mythisierung seiner Persönlichkeit. Er charakterisiert sich als besonders sensibel, sogar krankhaft – eine Eigenschaft, die er auch Nietzsche und Leopardi zuschreibt und in deren Nähe er sich somit rücken will. In diesem Prozess betont de Chirico den Moment der Offenbarung. Damit wird die plötzliche Eingebung und nicht die Arbeit als eine längere Beschäftigung mit dem Realen in den Vordergrund gestellt. Es ist die fast divinatorische Kraft des Malers und Künstlers, die das Rätsel des Sichtbaren entblößt. Die Arbeit de Chiricos ist also kein Visavis von Maler und Motiv, auch wenn die Elemente des Bildes aus einer starken visuellen Erfahrung entstehen. Die Arbeit mit Zeichen und Bedeutungen bestimmen den anderen anschaulichen Charakter der Bilder de Chiricos, während die Werke de Pisis' aus der unmittelbaren Begeisterung für Farbe, Konsistenz und Poesie des gefundenen Objekts und bei Morandi aus der sehr langen Betrachtung eines komponierten Motivs entspringen. Dieser Unterschied in der bildlichen Voraussetzung erklärt auch zum Teil, warum sich die Wirkung einer unheimlichen, ins Staunen versetzenden und spannungsvollen Atmosphäre bei de Chirico allmählich, während der Betrachtung der Bilder einstellt, jedoch unmittelbarer und stärker wahrzunehmen ist, als es später in den Werken de Pisis' und Morandis der Fall sein wird.

Boehm bezieht sich zunächst nur auf die künstlerische Entwicklung Morandis, wenn er dessen Weg über die *Pittura metafisica* beschreibt:

„Der konzeptuelle Durchbruch ergab sich [...] aus der Möglichkeit, die ‚Pittura metafisica‘ zu entmythologisieren, sie ‚empirisch‘ d.h. zu einer Sache des Sehens zu machen.“<sup>438</sup>

---

<sup>438</sup> Gottfried BOEHM, *Giorgio Morandi: Zum künstlerischen Konzept*, in: Ernst-Gerhard GÜSE/Franz Armin MORAT (Hrsg.), *Giorgio Morandi*, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 1993, S. 11–23, S. 16.

Doch die Aussage kann ebenso für die Entwicklung de Pisis' gelten. Die Arbeit mit einem stark von kulturellen Verweisen geprägten Vokabular und mit Zitaten gehört auch zur Arbeitsweise de Pisis'. In seinen Bildern wird sich jedoch die deutliche Verbindung zu Motiven und kompositorischen Strukturen des Stillebens – insbesondere des Stillebens um 1600 – in der Leidenschaft und Sinnlichkeit der persönlichen Betrachtung verlieren. Fische, Muscheln und Blätter – tatsächliche *Objets trouvés* – lösen sich in der Materie auf. Die für die Gattung des Stillebens typischen Objekte und Tiere – manche ihrer Posen erinnern sogar deutlich an genauso drapierte aus berühmten Beispielen der Kunstgeschichte (ABB. 36, 37) – zeugen von einer gewissen Gelehrsamkeit. De Pisis' Vorgehensweise erinnert eher an ein raffiniertes und poetisches Spiel und weniger an die strukturelle Arbeitsweise, auf der die Bilder de Chiricos basieren. Das jetzt erzeugte Gefühl des Rätselhaften, Vieldeutigen und Unheimlichen entsteht aus der Disproportion der vor der Weite und Leere des Himmels oder Meeres riesig wirkenden organischen Objekte und ihrer plötzlich starken Präsenz – auch wenn sie an Funktion und ihre Definition verlieren. Die Kontraste, die durch die Disproportionen und die Betonung des Horizontes so stark und so deutlich erscheinen, werden durch die Materie gemildert: Die Farbe, oft pastos oder mit sichtbarem Pinselduktus aufgetragen, und der Malgrund, Pappe oder Leinwand, sind gleichzeitig auch Luft, Wasser und Erde, in die sich die organischen Wesen hineinbegeben oder aus denen sie sich herauskonstituieren. In den Gemälden de Pisis' ist die *Dissolution* der organischen Dinge eine tatsächliche Verwesung: Sie wird zu einer allumfassenden Materialität. Dieser Prozess berührt auch den Bestand des Sichtbaren, weil *Dissolution* und Verwesung weniger ein Symbol für eine Vanitas-Darstellung als ein Akt der Wahrnehmung sind, in dem sich das Sich-Formieren des Realen vor den Augen abspielt. Auch bei de Pisis geht es nicht darum, einen festen Katalog der Dinge zu erstellen, sondern den Vollzugscharakter der Wahrnehmung zu verstehen und zu beschreiben. Das führt unmittelbar zum Spezifikum der Kunst Morandis. In seinen Bildern bleiben Flaschen und Vasen in einer ambigen Neutralität. Das Symbol- und Bedeutungsspiel de Chiricos ist für Morandi nicht mehr von Interesse. Die gesuchte Nähe zu Meisterwerken der Kunstgeschichte zeigt sich nicht in Zitaten und

Übernahmen, sondern in der Malweise, etwa in einem besonderen Kolorit oder auch in der strengen Aufmerksamkeit für die Komposition. Auch die Auseinandersetzung mit philosophischen oder literarischen Texten ist nicht unmittelbar wahrnehmbar. Die genauen Umrisslinien de Chiricos und das etwas „übertriebene“ Spiel mit Proportionen und Distanzen, das auch eine wichtige Komponente der Werke de Pisis’ war, lassen sich nicht erkennen. Der Fokus liegt jetzt stärker auf der Betrachtung und einem fast schon verwirrenden Spiel mit der Materie.

Die Objekte des Bildes befinden sich in einem neutralen Raum, den man als Innenraum wahrnimmt. Entsprechend intimer, reduzierter und in sich kongruent erscheint die Komposition. Bei Morandi wirken die Kontraste milder und subtiler als in den Werken de Chiricos und de Pisis’. Das Wechselspiel zwischen Sinn und Nicht-Sinn ist nun ganz vom bewussten, aber natürlichen und auf surreale Effekte verzichtenden Prozess der Betrachtung bestimmt. Die Verbindung zwischen dem, was man als Raum und Dinge definiert, rückt stärker in den Mittelpunkt. Durch den Umgang mit der Farbe, teilweise einem allumfassenden Kolorit, – eine Farbstrategie, die auch bei de Pisis im Vordergrund steht – sind die Verbindungen zwischen den Dingen und dem Raum, oder den Flächen und dem Grund unmittelbar wahrnehmbar. Doch im Vergleich zu den Werken de Pisis, bei denen es noch ein Schwanken zwischen der pastos aufgetragenen Farbe und der Materie in Form von Sand, Luft, Wasser und organischen Körpern gibt, ist hier die Materie nur als Licht und Farbe zu erfahren.

Im Gegensatz zu de Chirico wird nicht die plötzliche Offenbarung, sondern die Dauer der Betrachtung und die Fähigkeit, sich auf den Prozess des Sehens und auf das Sichtbare einzulassen, betont. Daraus entstehen Bilder, die vor allem in den späteren Jahren von einer untrennbaren Beziehung zwischen Ding und Fläche bestimmt sind. Sie können eine Entwicklung hin zur Abstraktion bedeuten, doch der Blick Morandis bleibt ein Leben lang auf die Gegenstände gerichtet. Wieland Schmied erkennt in diesem Beharren auf der Form Morandis besondere Beziehung zum Figurativen und eine Art Weiterentwicklung der Lehre Cézannes

unter der Perspektive der metaphysischen Malerei<sup>439</sup>, ein Gedanke, den die hier erfolgte Analyse schließlich bestätigen konnte.

## 5.1 STIL UND STILLEBEN

Stilistisch ähneln sich die Bilder de Chiricos, de Pisis' und Morandis nicht. Ihre einzige stilistische Gemeinsamkeit liegt in einer gewissen Naivität oder nicht naturalistischen Darstellung, die sich jedoch aus der Bildsprache der Moderne ableiten lässt.

In den Werken de Chiricos sind die, durch Farben, Linienführung und Komposition, hervorgerufenen Kontraste dezidiert vorgetragen. Sein Stil bevorzugt genaue Umrisse und ein scharfes Licht. Dank breiteren und in der Farbgebung bewegten Flächen, einer Reduzierung der Farben und der bildlichen Elemente sowie der schon erwähnten Naivität der Malweise erstarren Formen und Szene nicht, sondern implizieren zunächst – wie bereits de Chirico sagte – eine heitere, sogar beruhigende Atmosphäre, um wenig später jedoch befremdlich und rätselhaft zu wirken.

De Pisis hingegen neigt immer stärker zu einem nervösen Pinselduktus und zu feinen Strichen, die sich auch farblich hervorheben und die fast so organisch wie die Tiere oder Objekte, die sie aufleuchten lassen, wirken. Seine Farbigkeit kann düster und schmutzig sein, die Farbkontraste sind dezidiert und punktuell gesetzt und gründen weniger auf großen nebeneinander angeordneten Flächen, wie es

---

<sup>439</sup> „Wenn etwas Morandi bestärkt hat auf seinem Weg, die Konsequenzen des späten Cézanne – wie des späten Monet – zu korrigieren, die Richtung hin auf die Auflösung des einzelnen Gegenstandes, auf die Abstraktion des sichtbaren Dinge umzubiegen und wieder zurückzuführen auf eine demütige und doch formbewußte Anschauung der Natur, dann war es die Pittura Metafisica, die Giorgio de Chirico und Carlo Carrà in den Kriegsjahren im nahen Ferrara entwickelt bzw. weiterentwickelt haben. Cézanne ist zeitlebens Morandis großes Vorbild geblieben. Aber er hat ihn eine Zeitlang – vor allem in den Jahren 1918–1920 – von de Chirico und Carrà her gesehen, und diese besondere hartnäckig an den Dingen und ihrem Geheimnis orientierte Sicht auf Cézanne hat dauernde Spuren in seinem Werk hinterlassen.“ Weiter beklagt Wieland Schmied, dass diese ‚Präsenz‘ de Chiricos in dem Werk Morandis zu wenig Beachtung gefunden hat: „Dieser über die eigentlich ‚metaphysische Phase‘ Morandis [...] hinausreichende Aspekt einer nicht mehr auszulöschenden, wenngleich verborgenen Präsenz des metaphysischen de Chirico, ist bisher viel zu wenig – wenn überhaupt – beachtet worden.“ Wieland SCHMIED, *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, MÜNCHEN 1989, S. 105f. Auch auf dieses Forschungsdesiderat richtet sich die vergleichende Arbeit dieser Dissertation.

bei de Chirico oder Morandi der Fall ist. Seine Bilder wirken daher weniger konstruiert, „leichter“ im Sinne der Komposition und schnell in der Ausführung.

Wenn man von Morandis metaphysischer Phase absieht, zeigt sich in seinen Bildern ein anderer Umgang mit Linien und Farben. Er arbeitet wenig kleinteilig und die Umrisse werden von dem Wechsel der Farbe oder vom Schwarz, das gleichzeitig auch Vertiefungen und Raum kreiert, wiedergegeben. Erstaunlicherweise werden die Umrisse in den Bildern, die offensichtlich das genaue Ergründen der Komposition in den Vordergrund stellen, doppeldeutig. Auch die Farben beziehen sich aufeinander und werden reduzierter, minimalistischer. In ihnen sowie in den Linien liegt eine Tendenz zur Abstraktion. Die Malweise Morandis, die man durch das Bedachte und Zurückgenommene der Komposition zunächst als ruhig und präzise beschreiben könnte, zeigt bei genauerem Hinsehen Gemeinsamkeiten zum schnellen Vorgehen de Pisis'. Die berühmten Vasen und Schüsseln Morandis sind weit wirrer, leichter und schneller ausgeführt als es die Dauer der Betrachtung und die daraus folgende Kontemplation vermitteln.

Auch die Tendenz eines farblichen Kontrastes von Hinter- und Vordergrund findet sich als Strategie bei beiden Künstlern und führt zu einer Abstraktion der Formen und einem generell abgemilderten Umgang mit den Gegensätzen. Bei de Pisis geschieht das anhand einer durchaus leidenschaftlichen Malweise, die einen Sinn für die Dramatik des Lebens, für Tod und Verwesung vermittelt. Ein Aspekt, der zwar in den Gemälden Morandis nicht vorhanden ist, denn seine Bilder wirken eher harmonisch und diskret, aber angesichts einer subtil spürbaren Beunruhigung vor dem Unbestimmten tragen auch sie eine Art Melancholie in sich.

Eine weitere Gemeinsamkeit in den Werken de Pisis' und Morandis ergibt sich dadurch, dass beide Künstler durch Komposition, Wiederholung und Aufstellung von wenigen Objekten auf einem stereotypen Untergrund an das Stilleben als naturwissenschaftliche Studie anknüpfen.

Die Gattung des Stillebens ist durch unterschiedliche und auch ambivalent wirkende Eigenschaften gekennzeichnet. Seine Blütezeit erlebte das Stilleben im Zuge des Forscher- und Entdeckerdrangs im 15. und 16. Jahrhundert. Die Erforschung der Natur wurde zum Anlass für detailgenaue Naturstudien. Die moderne

Kunst greift die Möglichkeit der „Studie“ auf und entdeckt das Stilleben als die geeignete malerische Form, um an ihr Fragen der Wahrnehmung, des Sehens und der Repräsentation zu diskutieren. Dass es sich auf ein symbolisches Vokabular, bestätigend oder entfremdend, beziehen kann, führt zu einer weiteren Ebene, die mit dieser Gattung verbunden ist.<sup>440</sup> Durch die Jahrhunderte steht das Stilleben als die Gattung der „Repräsentation der Dinge“ zudem für eine eigene Geschichte des Sehens und trägt somit in sich eine besondere Spannung:

„Questo genere trae forza e flessibilità dal suo appartenere alle arti di rappresentazione delle cose. È collegato allo status ontologico degli oggetti nei diversi tempi della cultura e nelle temperie degli stili; all'intreccio variabile tra sensi e cognizione; alla relazione tra i linguaggi e il mondo naturale.“<sup>441</sup>

De Chirico, de Pisis und Morandi greifen für ihre Bildsprache bewusst, direkt oder indirekt, auf diese „Qualitäten“ des Stillebens zurück. De Chirico verfremdet eine bekannte Symbolsprache und ihre entsprechenden Bedeutungen, de Pisis führt die Symbolik wieder zur Materie zurück und Morandi rückt die Welt der Symbole und ihre Bedeutung in den Hintergrund, um sich der Intensität der Studie bzw. der Wahrnehmung und des Bildes zu widmen und anzunähern.

Anders als die Werke de Pisis' und Morandis, die sich eindeutig der Gattung des Stillebens zuordnen lassen, sind die Bilder de Chiricos schwieriger zu fassen. Die drei beschriebenen Gemälde bewegen sich zwischen den Sujets Stadtlandschaften und Stilleben und bleiben in dem, was sie darstellen, rätselhaft. Es sind keine Stilleben im engeren Sinne, aber sie besitzen mit ihrer Reglosigkeit sowie

---

<sup>440</sup> „Proprio questa ambiguità della natura morta ha probabilmente contribuito in maniera decisiva al suo successo nell'epoca contemporanea, rendendola un genere estremamente fertile: se da un lato si presentava in maniera ideale come campo neutro per ricerche e sperimentazioni formali, dall'altro lato permetteva agli artisti, tramite l'attivazione del potenziale simbolico degli oggetti, di esprimere concetti letterari, filosofici o emozionali [...]“. Samuel VITALI/Uliana ZANETTI, *Rinascite e trasformazioni della natura morta nella contemporaneità. Un itinerario*, in: Peter WEIERMAIR (Hrsg.), *La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni*, Ausst.-Kat. MILANO 2001, S. 26–49, hier S. 27, Ü.d.V.: „Gerade diese Zweideutigkeit des Stillebens hat wahrscheinlich in der heutigen Zeit entscheidend zu seinem Erfolg beigetragen und es zu einer sehr produktiven Gattung werden lassen: Wenn es sich auf der einen Seite auf eine ideale Art als neutrale Fläche für formale Studien und Experimente zeigte, erlaubte es den Künstlern auf der anderen Seite, dank der Aktivierung der symbolischen Potenzialität der Objekte, literarische, philosophische oder emotionale Konzepte auszudrücken.“

<sup>441</sup> Lucia CORRAIN/Paolo FABBRI, *„La vita profonda delle nature morte“*, in: Ausst.-Kat.: *La natura della natura morta* 2001, S. 220–228, hier S. 220, Ü.d.V.: „Diese Gattung bezieht Kraft und Flexibilität aus ihrer Zugehörigkeit zu den Künsten der Repräsentation. Sie ist verbunden mit dem ontologischen Status der Dinge durch die unterschiedlichen Zeiten der Kultur und die stilistischen Veränderungen, durch das unbeständige Geflecht der Sinne und der Logik, durch die Beziehung zwischen der Sprache und der natürlichen Welt.“



der bühnenhaften und künstlichen Präsenz typische Eigenschaften des Stillebens.

Der Aspekt der Künstlichkeit findet sich bei allen drei Künstlern wieder. Er wird durch die schon häufig erwähnten Strategien der Disproportion, der Unmittelbarkeit von Nah und Fern, durch die schwerwiegende und ungewöhnliche Reduzierung der Elemente und die Strenge der Komposition erzeugt und ist eine Weiterführung der Lehre Cézannes, der als erster die Künstlichkeit der bildlichen Situation betonte und damit die Aufmerksamkeit auf Wahrnehmung und Repräsentation lenkte.<sup>442</sup>

In der Kunst der Moderne, die sich dadurch in gewisser Weise weigert ein traditionelles Gattungsmodell einfach zu übernehmen, wird ein Charakteristikum des Stillebens die Alltäglichkeit seiner dargestellten Objekte. Den Künstlern eröffnen die Motive, weit entfernt von dem Gedanken, „lediglich“ Anlass zum Malen zu sein, Möglichkeiten. Für de Chirico sind sie Teil eines kulturellen Vokabulars, das mit vielen verschiedenen Bedeutungen aufgeladen ist. Sie sind Bestandteil der eigenen Biographie oder allgemein vertraut, so dass sie zu Assoziationen und Evokationen führen. Auch Statuen, Türme und Arkaden sind vertraute Elemente eines städtebaulichen Vokabulars, die durch ihre Form, ihre Größe oder – im Fall der Statuen – ihr menschliches Antlitz eine besondere Aura besitzen. In den Stillleben de Pisis' vereinen sich ein museales Vokabular und eine ornithologische und botanische Neugierde mit der Liebe für das Organische und die Materie als Stoff, Farbe und Licht. Wenn die dargestellten Pflanzen verwelkt und die Tiere verwest sind, bilden sie einen zyklischen Prozess ab, den auch die Bilder Morandis bezeichnen, zwar nicht als wiedergegebene Verwesung, aber als ein Bestandteil, der dem Sichtbaren inhärent ist. Die Flaschen und Vasen, als Modelle für die Bilder, besitzen Eigenschaften, die den Bedürfnissen Morandis entsprechen. Sie bestehen aus stereometrischen Formen und verändern sich nicht,

---

<sup>442</sup> „[Cézanne] è il primo ad abbandonare esplicitamente la finzione della natura morta come raffigurazione di un ambiente o un momento di vita particolare, per sottolineare invece l'artificialità di una situazione creata *ad hoc* dal pittore nel suo studio, come strumento di ricerca per indagare sui problemi legati alla percezione e alla rappresentazione delle cose.“ VITALI/ZANETTI 2001, S. 30, Ü.d.V.: „[Cézanne] war der erste, der explizit die Fiktion des Stillebens als Darstellung eines Ambientes oder eines besonderen Moments des Lebens verlässt, um hingegen die Künstlichkeit einer Situation zu betonen, die von dem Maler *ad hoc* in seinem Atelier als Forschungsinstrument für die Probleme, die mit der Wahrnehmung und der Repräsentation der Dinge verbunden sind, kreiert wird.“

da sie keinem Verwesungsprozess unterliegen. Sie sind außerdem zugänglich und vertraut und ihre Form, die es erlaubt, zwischen geraden Linien und gewölbten Volumen zu schwanken, ihre handliche Größe, die kleine Verschiebungen und Manipulationen<sup>443</sup> ermöglicht, aber auch ihre Vielfältigkeit kommen der Arbeit Morandis entgegen. Es sind keine organischen Dinge, sondern Artefakte, die eine gewisse Neutralität besitzen und anhand derer sich der Maler so präzise und konsequent wie möglich auf das Sehen von Formen, Farben und Licht einlassen kann.

## 5.2 SERIEN

Die Arbeit mit Wiederholungen oder in gewisser Weise in Form von Serien ist den drei Künstlern gemeinsam. Sie finden relativ schnell zu einem künstlerischen Ausdruck, dem sie über Jahre treu bleiben und dem sie sich mit steigender Souveränität widmen. Diese gemeinsame Bildstrategie betont nicht das Spontane und Natürliche, sondern den Aspekt einer „gebannten“ und durch die Wiederholung intensivierten Betrachtung in einer fast stereotypen Situation.

In den Gemälden de Chiricos übernehmen Außenraum, Platz und Architektur die Rolle einer wandelbaren, aber wiederkehrenden Szenographie. Die Statuen, die kleinen vom Betrachter abgewendeten Figuren, der Zug, die Mauer oder der Turm kehren mit unterschiedlicher Dringlichkeit und Beleuchtung immer wieder auf die Bühne zurück. De Pisis zeigt mit der Teilung der Leinwand durch eine Horizontale wiederholt einen vereinfachten Außenraum, eine Strategie, die auch Morandi in einem anonymen Innenraum – Abstellfläche und Wand – mit sich wiederholenden Gegenständen anwendet. Durch diese Strategie steigert er außerdem die Alltäglichkeit und Vertrautheit der Motive.

Diese serielle Vorgehensweise verstärkt sich von de Chirico über de Pisis bis hin zu Morandi: In den Werken de Chiricos ändern sich die Komposition des Platzes und des Ortes sowie die Distanz der Objekte oder der Blickwinkel, die Strategien, die Struktur und die Motive der Bilder jedoch wiederholen sich. De Pisis,

---

<sup>443</sup> Morandi verfremdete die Wirkung des Lichtes sowie der Farbe von Glasflaschen und durchsichtigen Vasen, indem er dickflüssige Farbe in diese Behälter füllte. Somit wurde ihre eigene Materialität unwichtig für den Künstler, der sich auf Form, Farbe und Licht konzentrierte, aber nicht auf Spiegeleffekte oder die Darstellung der tatsächlichen Materie (Glas, Metall oder Porzellan) der Objekte.

für den die Serie der *Nature morte marine* nur ein Teil seiner malerischen Produktion ist, hält ihre Struktur konsequenter durch, bis sie tatsächlich zu einem Muster werden. Bei Morandi kann es sich sogar um eine Serie innerhalb der Serie handeln, denn er malte teilweise drei oder vier Bilder, die sich nur durch kleinere Farb- oder Abstellvariationen unterscheiden und die somit noch deutlicher seinen Arbeitsvorgang und sein Arbeitsinteresse verdeutlichen.

Vor allem die Wiederholung einer inneren Struktur und eines Motivs sind in den Werken der drei Künstler anzutreffen. Kriterien, die Gottfried Boehm als grundlegend für die Arbeitsweise in Serie beschreibt.<sup>444</sup> Interessanterweise bestätigt die Analyse Boehms, dass eine Malerei, die dem Prinzip der Serie nachgeht, ein Bild von Realität verfolgt, das als „gestaltlos, prozesshaft, als ein unendliches werden“<sup>445</sup> verstanden wird. Eine Auffassung von Realität, die veränderlich und relativ ist, ist auch entscheidend für die Kunst de Chiricos, de Pisis' und Morandis, wie es die Bildanalysen verdeutlichen konnten. Die Malerei der Künstler setzt sich mit diesem Aspekt auseinander: „Nämlich dadurch, daß sie nicht den Versucht macht, diese Realität zu erfassen – sie damit letztlich mißdeutet – sondern sie in einer Bilderreihe so spiegelt, daß ihre Veränderlichkeit zum Ereignis wird.“<sup>446</sup>

### 5.3 GRUND UND RAUM

Als *stereotyp* oder *neutral* wurde der Bildraum in den Gemälden de Chiricos, de Pisis' und Morandis beschrieben, weil er sich im Allgemeinen in seiner Struktur wiederholt, nüchtern und großflächig erscheint und vor allem, trotz des Wiedererkennungseffektes mancher Orte, keine genauen topographischen oder sozialen Angaben macht. Dennoch ist der erzeugte Bildraum wichtiger Bestandteil des Bildes und des Sujets.

Der Malgrund ist sowohl Träger als auch Objekt und wird in der Wahrnehmung des Bildes ständig zurückerobert. Im Mittelpunkt des Bildes stehen nicht die ein-

---

<sup>444</sup> Vgl. Gottfried BOEHM, *Werk und Serie. Probleme des modernen Bildbegriffs bei Monet*, in: Daniel HEES/Gundolf WINTER (Hrsg.), *Kreativität und Werkerfahrung. Festschrift für Hilde Krah*, DUISBURG 1988, S. 19–24.

<sup>445</sup> Ebd., S. 22.

<sup>446</sup> Ebd., S. 23.

zelen Objekte, sondern ihre Verbindungen untereinander sowie zum Grund und zum Raum, auf dem bzw. in dem sie sich befinden.

De Chirico und de Pisis arbeiten mit der Ambiguität eines Außenraumes auf einer zweidimensionalen Fläche. Die gesteigerte Präsenz der Dinge lebt auch von der starken Dialektik von Vorder- und Hintergrund und von einer Unsichtbarkeit, die durch eine Sichtgrenze – Gebäude, Mauern, Horizont – heraufbeschworen wird. Bei de Chirico entwickelt sich eine solche Dialektik durch die Betonung von Nah und Fern sowie die Geschlossenheit und Offenheit einer stabilen und blockhaften Architektur, die Hohlräume und Durchblicke bietet. Für de Pisis ist vor allem der Horizont entscheidend und die Fläche, auf der die Objekte liegen, ist Teil des Objektes, reine Materie, oder Weite und Leere. In den Bildern Morandis bietet der Raum Halt und eine gewisse Orientierung. Er scheint intim und neutral, weil er sich nicht mit einem spezifischen Ort oder einer Lebenssituation verbinden lässt. Er ist als solcher, als Dimension des Räumlichen, als Volumen oder Fläche, farblich und malerisch *grundlegend* mit dem Sujet verbunden.

Die Wichtigkeit des Raumes – die Weite wie das Geschlossene –, die Betonung seiner unterschiedlichen Wirkung auf die Wahrnehmung der Gegenstände und die Erfahrung seiner Verbindung mit diesen greifen alle drei Künstler auf. Ihnen gemeinsam ist auch, dass sie die Leere als gestaltendes Element und wirkungsvolle Präsenz nutzen.

In den Bildern de Chiricos und de Pisis' erfährt der Betrachter Höhlungen, Zwischenbereiche, Weite, Nähe, die Inklinaton der Fläche sowie einen unterschiedliche Standpunkte einnehmenden Blickwinkel als eine spannende und kraftvolle Inkongruenz. Anhand der erwähnten Technik des Faltens und Knickens hat de Chirico die plastischen Volumen zu flachen Fassaden und Folien werden lassen. Auch wenn die Meeresstilleben de Pisis', wie bei de Chirico, ein Spiel mit den Dimensionen geschlossener und offener Bildelemente, mit Weite und Nähe, betreiben, entschärft im Laufe der Betrachtung ein auf allen Raumebenen durchscheinender Träger – Pappe oder eine nicht grundierte Leinwand – diese Art der spannungsgeladenen Räumlichkeit. Vorder- und Hintergrund treffen noch abrupt aufeinander, aber sie ähneln sich immer mehr in Farbigkeit und Struktur. In den Innenräumen Morandis, in denen Objekte als Teil der Hinter-

grundflächen erscheinen und dann wieder eine fassbare Gestalt annehmen können, stehen sich Weite und Nähe nicht mehr offensichtlich gegenüber. Zwischenräume und Leere konkretisieren sich und erhalten Volumen, Teile der Objekte integrieren sich in die Fläche des Hintergrundes oder in den Raumumfang anderer Objekte.

Bei allen drei Künstlern erfährt der Betrachter den Raum und den Bildträger als relativ und als immer wieder neu gestaltbares Element innerhalb des Bildes.

## 5.4 OPPOSITIONEN

Die Gegensätze innerhalb der Bilder haben viel dazu beigetragen, dass man nicht nur auf Inhaltliches achtet, sondern dass gleichzeitig mit dem Motiv auch Bildkomposition und -struktur ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Die Oszillation des Sehens, die das Spiel der Oppositionen bedingt, führt bei der Benennung der Bildelemente und der Atmosphäre zu Unsicherheit.

Die Oppositionen helfen sowohl die Relativität der Begriffe und ihre Konventionen zu entblößen als auch die Spannung der Betrachtung zu erhöhen. Einige der offensichtlichen oder subtileren Gegensätze, auf denen die Wirkung der Bilder basiert, sind beispielsweise Weite und Nähe, vertraut und befremdlich, eine heitere Szene, die irgendwann unheimlich wirkt, eine Fläche, die solide und gleichzeitig luftig ist. Auch die Ambiguität der Raumerfahrung gründet sich auf einer grundsätzlichen, ständig in wahrnehmbarer Oszillation befindenden Opposition zwischen Fläche und Volumen.

Bei Morandi sind die Oppositionen nicht sofort wahrnehmbar, sondern in einer Harmonie der Formen und Farben eingeschlossen. Die nähere Beschreibung der Bilder hat jedoch gezeigt, dass auch hier eine Strategie der Gegensätze stattfindet. Schwarz und Weiß oder geschlossene Objektgruppen mit offenen, inneren Volumen sind genau die Grenzen, Abstände und Kontraste, die zur Vieldeutigkeit und einer nur vorläufigen Konkretisierung des Sichtbaren verhelfen.

## 5.5 BETRACHTUNG

In den beschriebenen Bildern zeigen sich zwei Momente der Betrachtung: Einerseits das Bewusstsein für die eigene Betrachtung, andererseits der Blick des Malers als ein Staunen, ein Suchen oder eine Haltung des Erwartens angesichts der Betrachtung. Durch den deutlichen Dialog zwischen Nähe und Ferne, die sich im Bilduntergrund oder in der Materie auflösenden Dinge, die Metamorphose der Figuren, die Spannung der Inkongruenzen oder die Kommunikation zwischen den Dingen stellt sich eine Oszillation des Sichtbaren ein und ein „suchendes Sehen“<sup>447</sup> wird angeregt.

In den Gemälden de Chiricos vermitteln Komposition, Motive, Licht und Schatten eine Atmosphäre, in der die meditative Stille auf eine spannungsvolle Erwartung trifft. Diese Verbindung, durch die auch eine gewisse Schärfe bzw. Strenge der Szene gegeben ist, verlangt eine konzentrierte Betrachtung. Das genaue Betrachten zeigt sich aber zugleich als eine inhaltliche Eigenschaft des Bildes, entstehend in einer Bildsituation, in der die Betrachtung durch Offenbarung und Entfremdung bewusst wahrgenommen wird.

In den Bildern de Pisis' hingegen handelt es sich nicht mehr um geheimnisvolle und durch das Bild offenbarte Verbindungen, sondern um eine intensive und dabei sehr sinnliche Betrachtung. Melancholisch und zugleich neugierig begleitet sie den Verlust des Lebens und den unendlichen Prozess, in dem sich Dinge und Materie befinden. Die Nüchternheit und Strenge der Bilder de Chiricos ist hier gemildert, zum einen durch die organischen, unregelmäßigen Formen – mit offenen Flügeln, welkend oder rollend –, zum anderen durch die leidenschaftlich wirkende Malweise, die mit wenigen leuchtenden Pinselstrichen das Aufblitzen eines Körpers erreicht.

Die Dinge sind nicht das, als was man sie zunächst wahrgenommen hat: Ihrer wechselnden Form und Identität kann man nur während einer längeren Betrachtung habhaft werden, was bei Morandi regelrecht zu einem „Hineintauchen“ ins

---

<sup>447</sup> Vgl. Gottfried BOEHM, *Unverhoffte Wiederkehr. Die andere Seite der Moderne*, in: Martina DOBBE (Hrsg.), *Winter-Bilder: zwischen Motiv und Medium*, Festschrift für Gundolf Winter zum 60. Geburtstag, SIEGEN 2003, S. 222–240, insb. S. 227.

Bild führt. Hier zeigt sich eine Harmonie der Farbe, eine Veränderung des Bildes, die ohne abrupte Gegensätze die Aufmerksamkeit des Betrachters wie des Malers gefangen hält, sie in eine intime Situation hineinzieht und die (De-)Konstruktion des Sichtbaren begleitet. Der betrachtende Blick bei Morandis ist einer, der sich – reduzierter, fokussierter und ohne plötzlich erfolgende Offenbarung – auf unterschiedliche Möglichkeiten der Relativität von Formen, Objekten und Sehordnungen einlässt und in diesem Prozess eine zirkuläre Zeit begründet.

## 5.6 (UN)SICHTBARES

Sowohl in den Bildanalysen als auch im zusammenfassenden Vergleich ist deutlich geworden, wie jede der Bildstrategien Unterschiedliches bewirken kann. Das hat eine deutliche Struktur der Analyse erschwert, auch wenn man bedenkt, dass zum Beispiel der Rekurs auf die Gattung des Stillebens sowohl eine starke kulturelle Referenz berührt als auch die Ebene der Symbolik, der naturwissenschaftliche Studie und eine Fokussierung auf Repräsentation und Wahrnehmung mit sich bringt. Weiterhin hat das Spiel mit Oppositionen, die sich gegenseitig relativieren und ausgleichen, zu einer veränderten Raumwahrnehmung, aber auch zu einer Verunsicherung im Vertrauten geführt. Zuletzt zeigte sich, wie die Arbeitsweise in Serien oder mit einem seriellen Charakter die Intensität der Betrachtung betonte und, im Gegensatz zur Strategie der Oppositionen, die Vertrautheit der Motive unterstützte, aber zu einer gewissen Strenge der Studie führte, die – gegen die damit verbundene Erwartung – eine verunsicherte Objektivität entblökte.

Die vielschichtigen Bildstrategien, die reich an sinnlichen und kognitiven Konsequenzen sind, erwecken alle ein Bewusstsein für das Relative und Undefinierbare der Wahrnehmung und berühren damit auch die Verbindung von Sichtbarem und Unsichtbarem.

In den Gemälden de Chiricos wird das Sehen ständig von seinen Grenzen begleitet. Es wird sowohl auf tatsächliche Sichtgrenzen als auch auf das Motiv des Versteckens oder Verstecktes verwiesen. Das zeigt sich in einer Reihe von bildlichen Leitmotiven wie der verbergenden Mauer, einer verhüllten und

abgewandten Rückenfigur, den Schatten, die eine gewisse Autonomie behaupten und zu unklaren oder nicht sichtbaren Objekten gehören, und den Häusern, die den Blick versperren oder einengen und trotzdem einen *Durchblick* erlauben.

Weniger motivgebunden ist hingegen eine Oszillation des Sehens, die unter anderem in der Verbindung unterschiedlicher Perspektiven oder der Relativierung der Räume und Volumen zum Ausdruck kommt. Diese Verschiebungen verunsichern die Sehgewohnheiten und wirken verstörend. Das Begrenzte des Sehens und die Perspektivität und Generativität der Wahrnehmung geraten somit ins Bewusstsein und in den Blick des Betrachters.

Eingrenzung und Selektierung waren weitere Strategien, die, anstatt zu einem eindeutigen Erfassen des Sichtbaren zu führen, den Betrachtenden für dessen Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit sensibilisierten. Je nach Perspektive ließen sich Mehrdeutigkeit und Unbestimmtes als ein Gefühl des Erahnens (de Chirico sprach von *presagio*), der Entfremdung, des Rätsels und des Unheimlichen benennen und konkretisieren.

In den Arbeiten de Pisis' spielt der Horizont als Sichtgrenze eine noch deutlichere und stärkere Rolle als in den Bildern de Chiricos. Diese Grenze kann jedoch – in Bildern wie *Funghi con la chiesa di Saint-Sulpice* oder *Natura morta marina* (1943) – eine Ambiguität zwischen Vordergrund und Hintergrund, Wasser und Horizont beinhalten. Das so ausgelöste räumliche Spiel verdeutlicht, dass die Elemente ununterscheidbar und die Konstitution des Sichtbaren relativ sind. De Pisis' Verbindung von Sichtbarem und Unsichtbarem ist eine, die sich weniger motivisch oder symbolisch expliziert und eher in der Wahrnehmung manifest wird. Das Material Farbe bildet sich zu Formen, Organismen und Orten, löst sich wieder auf, wird zu gemalten Flächen, in denen aber die Materie als Naturelement und Organisches immer noch präsent ist. Diese Fähigkeit, Objekte, Orte und Räume zu erfassen und trotzdem eine lebendige Möglichkeit der Verwandlung, die nicht in die Abstraktion gerät, abzubilden, zeigt de Pisis Arbeit mit einem (Un)Sichtbaren, das als Potenzialität und Prozess verstanden werden kann. Auch in den Bildern Morandis ist die Verbindung von Sichtbarem und Unsichtbarem mit *Prozess* und *Konstitution* verknüpft. In den Werken ist der Akzent konsequent auf die Verengung und Selektierung und auf die sich daran anschlie-



ßenden auflösenden oder verändernden Formen gesetzt. In der Minimierung, sei es des Raumes zwischen den Objekten, des bildlichen Vokabulars oder der Farben, zeigt sich eine Art geordnete Unruhe. Seine Bilder kreisen um die Verbindung von Form mit einer „materiellen“ Abstraktion. Zwei Aspekte, die, anstatt sich als Gegensätze gegenüberzustehen, miteinander verbunden sind. Das Sehen beinhaltet sie beide: „Im Sehen selbst – und nicht nur im sinnenfernen Ideal der *Theoriá* – steckt ein Zug zur Abstraktion.“<sup>448</sup> Ein Punkt, den alle drei Künstler mit ihren Werken zu berühren wissen.

Das Bewusstwerden dieser Prämisse, nämlich, dass das Sehen ein „mehr“ enthält, von einem Übersehen und von einer Auswahl begleitet ist, verdeutlicht Sichtbares und Unsichtbares als eine alltägliche, produktive Bindung, die zur Wissensproduktion und zur Erkenntnis gehört. Sie wird aber auch als eine inhärente Kraft des künstlerischen Werkes erkannt.<sup>449</sup> Als solche wird sie, wie beobachtet werden konnte, in den Bildern de Chiricos, de Pisis' und Morandis wahrnehmbar. Die Verbindung von Sichtbarem und Unsichtbarem ist in ihren Werken nicht bzw. nicht nur theoretischer Natur, sondern entwickelt sich stets auf der Ebene der Farbe, des Malgrundes und des Materials. Darüber hinaus knüpfen ihre Arbeiten auch an eine Tendenz innerhalb der Entwicklung der Malerei an, die eine Verbindung von Sichtbarem und Unsichtbarem als konstitutive Eigenschaft immer wieder berührt hat.<sup>450</sup>

Die während dieser Arbeit genannte Nähe zu einer phänomenologischen Sichtweise und den Arbeiten Merleau-Pontys führte zum einen dazu, den Gegenstand der Arbeit der drei Künstler im *Gegebenen* anzusiedeln. Beschreibungen und Analysen fanden in der figurativen Malweise einen Blick bzw. eine Betrachtung, die ständig auf eine kleine Auswahl vertrauter oder alltäglicher Orte und Motive

---

<sup>448</sup> Ralf KONERSMANN, *Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens*, in: Ders. (Hrsg.), *Kritik des Sehens*, LEIPZIG 1997, S. 9–47, S. 41.

<sup>449</sup> „Solange man das Sichtbare für bare Münzen nimmt und das in ihm arbeitende Unsichtbare nicht miteinsieht, erfasst man eigentlich nur Reduktionismen und Plattitüden. Andererseits liegt genau darin die Erschwernis aller Interpretation künstlerischer Werke, dass diese mit der gewöhnlichen Wirklichkeitsauffassung und den ihr entsprechenden Horizonten brechen, d.h. dass das in den Kunstwerken ‚Sichtbare‘ sich solange versperrt, als man das in ihnen arbeitende ‚Unsichtbare‘ nicht berücksichtigt und nicht ‚sieht‘.“ Georg STENGER, *Generativität des Sichtbaren: Phänomenologie und Kunst*, in: Rudolf BERNET/Antje KAPUST (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, MÜNCHEN 2009, S. 169–189, S. 175.

<sup>450</sup> Hier beziehe ich mich auf die Auseinandersetzung mit den Begriffen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im ersten Kapitel.

gerichtet ist. Über die Haltung Merleau-Pontys hinsichtlich des „Untersuchungsgegenstandes“ schreibt Bernhard Waldenfels:

„Über eines lässt Merleau-Ponty keinen Zweifel: selbst wenn wir mit einer Unsichtbarkeit im Sinne einer ‚unwiderrufliche Abwesenheit‘ zu rechnen haben, müssen wir unseren Blick zuerst auf das richten, was uns augenscheinlich (apparent) gegeben ist.“<sup>451</sup>

Zum anderen beinhaltet der phänomenologische Ansatz ein Verständnis von Sichtbarem und Unsichtbarem als zwei nicht gegensätzliche, sondern untrennbare Komponenten der Wahrnehmung. Die Malerei spielt mit der Strategie der Gegensätze – in der Atmosphäre, den Farben oder den Volumen –, verunsichert jedoch diese Art der Wahrnehmung. Sie relativiert und harmonisiert die angenommenen Gegensätze und betont stattdessen eine Sichtweise, die das Sichtbare als Teil und Möglichkeit des Unsichtbaren begreift.<sup>452</sup> Dadurch ist das Konzept des Dualismus aufgehoben: Denn „[e]twas, das ist, was es ist, indem es sich von anderem abhebt, sperrt sich gegen eine Dialektik von Satz und Gegensatz“.<sup>453</sup>

Mit diesen beiden Gedanken sind weitere Beobachtungen verbunden, die auf die Gemeinsamkeiten in der Arbeit de Chiricos, de Pisis' und Morandis aufmerksam machen. Die Bildanalysen haben gezeigt, dass sich in den Bildern kein Fortschrittsgedanke und keine belehrende oder moralisierende Intention finden lassen. Diese Betrachtung bestätigt eine künstlerische Arbeit, die sich mit dem Rätselhaften, Vieldeutigen und letztendlich nicht Definierbaren unserer Wahrnehmung auseinandersetzt und die mit einer teleologischen Weltauffassung schwer zu vereinbaren wäre.

Auch wenn der Begriff des (Un)Sichtbaren eine Nähe zur spirituellen Gedankenwelt der Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts herstellen lässt<sup>454</sup>, zeigen sich hier, im Vergleich mit den analysierten Bildern, entscheidende Unterschiede. Während in der Moderne Wissenschaft und Kunst sich gegenseitig unterstützend zum Antimaterialismus und zur Abstraktion hin entwickeln, arbeiten de Chirico, de Pisis und Morandi an der *Materie*. Durch ihre beharrliche

---

<sup>451</sup> Bernhard WALDENFELS, *Das Unsichtbare dieser Welt oder: was sich dem Blick entzieht*, in: BERNET/KAPUST 2009, S. 11–26, hier S. 13.

<sup>452</sup> „Das Un-sichtbare bildet keinen Gegensatz zum Sichtbaren, sondern dieses hebt sich ab von einem Hintergrund des Unsichtbaren.“ WALDENFELS 2009, S. 15.

<sup>453</sup> Ebd.

<sup>454</sup> Vgl. Beat WYSS, *Der Wille zur Kunst: zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, KÖLN 1996.

Arbeit mit der Ambiguität der Wahrnehmung und in der Konfrontation mit der Sinnlosigkeit des Gegenwärtigen distanzieren sie sich unter anderem von Strömungen, die in paranormalen Phänomenen und im Übersinnlichen neue Wahrheit suchen.<sup>455</sup>

Diese Auseinandersetzung mit der Rätselhaftigkeit und Sinnlosigkeit des Realen, ohne Ausweg in andere tröstende Welten, arbeitete bereits Annelie Pohlen als eine Besonderheit der italienischen, genauer der *Metaphysischen Kunst* heraus:

„Nicht die faszinierende Vision des Aufbruchs über die Grenzen menschlicher Bedingtheiten hinaus stand in Rede, sondern die Ahnung um die Brüchigkeit, Rätselhaftigkeit, das Poetische-Untergründige der Widersprüche des menschlichen Hier und Jetzt suchte einen Anker in der schweigenden Sprache zwischen den sprachlosen Dingen.“<sup>456</sup>

Auch wenn die Bilder de Chiricos, de Pisis' und Morandis für eine brüchig gewordene oder gar fehlende Vorstellung eines endgültigen Welt- und Lebenssinnes keinen Trost oder Ersatz in anderen Welten oder Sphären bieten, thematisieren sie aber auch nicht existenzielle Ängste oder Hoffnungslosigkeit. In ihren Gemälden können zwar Melancholie oder Mitgefühl mitschwingen, aber sie zeigen eher die Unendlichkeit der Konsequenzen – ausgedrückt in einer leidenschaftlichen Neugierde für die Komplexität der Erscheinung und der Materie sowie der Relativität der Bedeutungen –, die der fehlende sichere Boden aufgetan hat. Diese Auffassung scheint bestätigt in einem der vielen Texte de Chiricos, wenn er schreibt:

„È la stessa tranquilla ed insensata bellezza della materia che mi appare „metafisica“ e tanto più metafisici mi appaiono quegli oggetti che per chiarezza di colore ed esattezza di misure sono agli antipodi di ogni confusione e nebulosità.“<sup>457</sup>

---

<sup>455</sup> „Die moderne Kunst, so wird oft gesagt, habe in ihrem Antimaterialismus, die Naturwissenschaft zurückgewiesen. Gegen diese zu pauschale Sichtweise gilt es zu betonen, daß die wissenschaftliche Forschung, die auf Immaterialität zielte, von den Künstlern begrüßt wurde als eine Bestätigung ihres Willens zur Abstraktion.“ WYSS 1996, S. 169.

<sup>456</sup> Annelie POHLEN, *Italienische Bilder. Kultur, Tradition und Gegenwart*, in: KUNSTFORUM INTERNATIONAL, Idylle oder Intensität – Italienische Kunst heute, Bd. 39, März 1980, S. 105–117, hier S.106.

<sup>457</sup> Giorgio DE CHIRICO, *Noi metafisici...* [1918–1919], in: DE CHIRICO 1985, S. 70, Ü.d.V.: „[...] es ist eben die ruhige und unsinnige Schönheit der Materie, die mir ‚metaphysisch‘ erscheint, und noch metaphysischer erscheinen mir die Objekte, die in der Klarheit der Farbe und Genauigkeit der Maße die Antipoden jeder Verworrenheit und Unklarheit sind.“

Sogar Morandi, in einer der seltenen Aussagen über seine Kunstauffassung, spricht eine Auseinandersetzung mit der Materie an, die frei ist von konventionellen Bedeutungen:

„Ich glaube, daß nichts abstrakter, unwirklicher sein kann als das, was wir tatsächlich sehen. Wir wissen, daß alles, was wir Menschen von der dinglichen Welt wahrnehmen, niemals wirklich so ist, wie wir es sehen und verstehen. Die Materie existiert natürlich, besitzt aber nicht den besonderen Sinn, den wir mit ihr verbinden.“<sup>458</sup>

Letztlich zeichnet sich unter den drei Künstlern trotz eines unterschiedlichen bildlichen Ausdrucks und verschiedener Motive ein gemeinsames Interesse für eine Befragung der Wahrnehmung und der Eigenschaften des Bildes ab. Ihre Bilder stellen die Trennung zwischen subjektiv und objektiv in Frage und machen viele grundlegende und trotzdem undefinierte und rätselhafte Aspekte und Prozesse der leibgebundenen Wahrnehmung bewusst.

Alle beschriebenen und analysierten Bilder zeigen, dass die dargestellten Gegenstände nicht vollständig oder endgültig erfassbar sind. Die Prozessualität, aber auch die Ambiguität, das Unabgeschlossene und das Potenzielle erhalten eine neue *positive* Dimension.

De Chiricos, de Pisis' und Morandis Arbeiten nehmen es mit dem Moment der Konstitution des Sichtbaren auf: Sie widersetzen sich nicht der Tendenz des Blickes, etwas festhalten zu wollen, aber sie schließen mit dem Blick alle anderen dynamischen und nicht abschließbaren Komponenten der Wahrnehmung mit ein. Hinsichtlich der Betrachtung verbindet die Bilder zudem eine Ähnlichkeit der Atmosphäre und in der Haltung, die sie erzeugen, wenn sie angeschaut werden. Es entsteht ein Staunen, ein „Mitgehen“ mit einem Sichtbaren, welches an Definition verliert, aber im Prozess seiner Transformation an Komplexität und Potenzialität gewinnt.

Die Essenz des Sichtbaren, die die Werke entblößen, ist von widersprüchlicher und nicht fassbarer Natur. Die Künstler brechen mit der Prämisse, dass es eine wahre, endgültige, mit Sinn erfüllte Wirklichkeit gibt und betonen stattdessen die Produktivität des Sehens und der Wahrnehmung. Das geschieht – und in dieser Facette liegt die starke Originalität ihrer Bilder –, indem sie einerseits von den

---

<sup>458</sup> Giorgio Morandi, zit. nach Edouard RODITI, Dialoge über Kunst, FRANKFURT A. M. 1991<sup>2</sup>, S. 187.

kulturell definierten oder konventionellen Aspekten der Dinge ausgehen und andererseits die Wahrnehmung mit der spezifischen Materialität, mit den Problemen und Eigenschaften der Malerei konfrontieren. Diese Gemeinsamkeit spiegelt eine kanonisierte Bildsprache, figurativ und reich an bildlichen wie literarischen Vorbildern. Alle Bilder spielen mit einer Ordnung – mit der Gattung des Stilllebens, der Symbolik, der Komposition –, die sie nutzen, aber die sie auch nach und nach bis zur Entfremdung dekonstruieren, ohne sie ganz aus den Augen zu verlieren. Das verleiht dem Bekannten, Alltäglichen, sogar dem male-rischen Zitat eine neue Spannung.

In ihrer Struktur zeigen die Bilder eine gemeinsame Tendenz zur seriellen Arbeitsweise, die sich durch eine Wiederholung der Komposition und der Motive bemerkbar macht und verdeutlicht, dass die Realität als prozesshaft begriffen wird. In diesem Prozess, in dem die Künstler die Konstitution und die Relativität von Bedeutung, Begriffen und Dinglichkeit betonen, ist die Verbindung von *Ich und Welt* angesprochen.

Komposition und Farbe betreffend gehört ein Spiel mit *harmonischen* Gegensätzen zu den Strategien, die sich in allen analysierten Bildern wiederholen. Der Prozesses der Entstehung von Sinn und Ding wird zum Gegenstand der Betrachtung gemacht, indem sich alle vagen und unbestimmten Komponenten in das Bild einfügen, etwa die Relativität der Perspektive, die Entlarvung des flachen Grundes, die Darstellung der Tiefe, die Zwischenräumen, die an Dichte gewinnen, die Schatten und das Gefühl des Unheimlichen.

Alle diese Bildeigenschaften lassen auf eine Vorstellung von einer Untrennbarkeit von Sichtbarem und Unsichtbarem in der Wahrnehmung schließen. Eine Vorstellung, die mit allen ihren Konsequenzen als grundlegende Gemeinsamkeit der Bilder angesehen werden kann.

So zieht sich ein verbindender roter Faden durch die Arbeit der drei Künstler, die sich mit dem Sehen und dem alltäglichen, konkreten, vertrauten, konventionsbehafteten Sichtbaren beschäftigten. De Chirico und nach ihm de Pisis und Morandi verbleiben in einer dialektischen Auseinandersetzung mit den Prämissen der akademischen Kunst und heben sie auf, lassen sie als Konvention und Konstruktion bewusst werden. Sie verfolgen anhand ihrer Kunst, die von ihr aus-

gehende Faszination, aber auch Sinnlosigkeit. In ihrem Beharren auf dem Unbestimmten und sogar Irrationalen des Sichtbaren, ohne dabei auf eine Poetik der alltäglichen, unbedeutenden Dinge oder eine transzendente Wahrheit abzu zielen, liegt eine gemeinsame Originalität.

Es ist wieder Merleau-Ponty, der dem Begriff *Metaphysik* eine Konnotation gibt, die eine nicht stilistische Verbindung der drei Künstler unter dem Begriff der *Scuola Metafisica* konkret nachvollziehbar werden lässt:

„Metaphysik betreiben bedeutet, weder eine isolierte Welt der Erkenntnis zu betreten noch sterile Formeln zu wiederholen wie die, deren wir uns hier bedienen, - es bedeutet, die volle Erfahrung der Paradoxien zu machen, die die Formeln anzeigen, immer von neuem der widersprüchlichen Funktionsweise der menschlichen Intersubjektivität gewahr zu werden, es heißt, dieselben Phänomene, die die Wissenschaft für sich in Anspruch nimmt, zu Ende zu denken, indem wir ihnen nur ihre ursprüngliche Transzendenz und Fremdheit wiedergeben.“<sup>459</sup>

---

<sup>459</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Metaphysische im Menschen* [1947], in: Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. von Christian BERMES, HAMBURG 2003, S. 47–70, hier S. 68f.

## 6 SCHLUSSWORT

### EINE FORSCHUNGSPERSPEKTIVE: WAHRNEHMUNG UND BILD

Der Forschungsgegenstand dieser Arbeit widmete sich der Konkretisierung einer wahrnehmbaren, aber schwer zu fassenden Verbindung zwischen den Werken der bildenden Künstler Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis und Giorgio Morandi. Der Eindruck, unter den drei Protagonisten gäbe es einen bildlichen stärkeren Zusammenhang als bisher vermutet, wurde in der Forschungsliteratur von einigen wenigen Kunstkritikern angesprochen.<sup>460</sup>

Die drei als Einzelgänger geltenden Künstler der italienischen Moderne sind offensichtlich zeitlich und kulturell verbunden. Sie pflegten eine freundschaftliche und die gegenseitige Kreativität anregende Beziehung und waren sich kurzzeitig, ausgehend von der Ästhetik bzw. den Motiven der metaphysischen Malerei de Chiricos, stilistisch nahe.

Wichtiger für das Begreifen ihrer bildlichen Affinität ist jedoch die Tatsache, dass alle drei Künstler ein Leben lang auf die Repräsentationsumwälzungen ihrer Zeit figurativ reagierten und konsequent die Verbindung zu Vorbildern und Gattungen der Maltradition suchten.

Die Betrachtung ihrer Bilder führte zur Idee, das Verbindende ihrer Kunst anhand einer Analyse herauszuarbeiten, die das Ergründen der Konstitution der Wahrnehmung bzw. des Sehens und damit Fragen nach den Möglichkeiten und der Qualität der Malerei hervorhebt.

---

<sup>460</sup> Vgl. Wieland SCHMIED, *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, MÜNCHEN 1989, S. 105f. und Paolo BALDACCI, *Mythos und Realität in der italienischen Kunst der Zwanzigerjahre*, in: Wieland SCHMIED (Hrsg.), *Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre*, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 2001, S. 67–78.

DIE KRISE DER REPRÄSENTATION UND DIE BEZIEHUNG  
SICHTBARES/UNSICHTBARES

Ausgehend von der Krise der Repräsentation Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts entsteht ein Misstrauen gegenüber konventionellen Kategorien der Wahrnehmung und des Sehens. Das „neue“ Misstrauen – als eine moderne Haltung – und ein „bewahrender“ Umgang mit den konventionellen Kategorien der Wahrnehmung werden für die drei Künstler prägend. Neue Fragen nach der Qualität der Malerei und ein erneutes Interesse für die Konstitution der Wahrnehmung werden auch von den philosophischen Strömungen der Zeit angeregt und unterstützt. Unter anderem ebnen die Schriften Schopenhauers und Nietzsches den Weg für eine veränderte Weltsicht und anstelle der Lehre von den zwei Welten, der physischen und metaphysischen, zeigt sich eine neue Tendenz, die die Welt als irrational und vieldeutig versteht. Die Welt als Vorstellung und Schein wird zu einem wichtigen Kern ihrer philosophischen Auffassungen. Das führt auch zu einem neuen Umgang mit Sinnlichkeit und Leib. De Chirico, der die Schriften der zwei Philosophen schon in Deutschland rezipiert hatte, setzte sich intensiv damit auseinander und verbreitete unter seinen Freunden – wie unter anderem de Pisis – seine damit verbundenen künstlerischen Ideen.

Spezifisch für Italien ist, dass hier Anfang des 20. Jahrhunderts eine durch verspätete Publikationen wiederbelebte und intensive Rezeption der Schriften Leopardis einsetzte. Der Philologe und Dichter, der sich mit besonderer Aufmerksamkeit der Kraft der Sprache und der Evokation bediente, weist interessante Analogien und Parallelen zu den Gedanken Schopenhauers und Nietzsches auf. In seinen Prosaschriften wie in seinen Gedichten entwickelte er kein philosophisches Konzept, aber eine moderne und materialistische Sicht, die die Sinnlosigkeit und das Paradoxe einer Natur, die sich nur um Kreation und Destruktion dreht, reflektiert. In den Gemälden de Chiricos finden auch Leopardis kompositorische und bildliche Vorstellungen eine deutliche Entsprechung im Medium der Malerei. In den Arbeiten de Pisis' und Morandis hingegen zeigen sich vor allem Analogien hinsichtlich einer materialistischen Weltanschauung und im Umgang mit den sprachlichen und bildlichen Mitteln. Leopardis Gedichte



sind geprägt von einer besonders synthetischen, präzisen Sprache, die Gegensätze erzeugt und wieder ins Gleichgewicht bringt, und von einem Spiel mit der Vieldeutigkeit und der Mehrdeutigkeit der Wörter, die in einem poetischen Undefinierten verharren.<sup>461</sup>

Überlegungen hinsichtlich eines veränderten Blicks auf die Welt und der besonderen Qualität des Bildes betreffen auch eine Auseinandersetzung mit einer Wahrnehmung, die unter den Zeichen *Sichtbares* und *Unsichtbares* steht.

In der bildenden Kunst deutete Unsichtbares stets auf Transzendenz, Göttliches, Surreales, Verstecktes oder Narratives hin. De Chirico, de Pisis und Morandi greifen diese Tradition auf, verweisen aber mit ihren Bildern auf eine andere Möglichkeit, die traditionelle Beziehung zwischen Bild und (Un)Sichtbarem zu verstehen. Ihr Umgang mit der (Un)Sichtbarkeit trägt dem veränderten Blick Rechnung, findet Rätsel und Mysterien nicht mehr in einem übergeordneten Jenseits, sondern in einer vieldeutig gewordenen Welt, in der sich Sichtbares und Unsichtbares nicht mehr trennen lassen und zu der das Bild einen bewussten Zugang erlaubt.

Sowohl das Sichtbare wie das Unsichtbare werden dadurch schwierig zu definieren und können nur in Verbindung mit der Beschreibung der Bilder und der Analyse ihrer Struktur und Strategien charakterisiert werden.

#### BILDBESCHREIBUNG UND BILDANALYSE

Die vorliegende Arbeit konnte inhaltliche und formale Aspekte wie die Betrachtung, das Undefinierte, das Prozessuale, die Arbeitsweise in Serien und das Spiel mit Oppositionen als bildbestimmende Elemente herausarbeiten und durch konkrete Beispiele verdeutlichen. Es war also nicht nur von Interesse, welche Art von Sehen und Sichtbarem untersucht und in Frage gestellt wird, sondern auch, mit welchen Mitteln (Perspektive, Darstellung des Raumes, Isolierung, Wiederholung u.v.m.) die Bilder diese Beschäftigung zeigen und realisieren.

---

<sup>461</sup> Ihre Wirkung ähnelt vor allem der Kunst Morandis und Bilder und Gedichte werden sogar direkt einander gegenübergestellt. Vgl. Giuseppe MERCENARO/Piero BORAGINA (Hrsg.), *Vaghe stelle dell'orsa...* Gli infiniti di Giacomo Leopardi, Ausst.-Kat. MILANO 2000.

## GIORGIO DE CHIRICO

Anhand von drei Gemälden der frühen Jahre wurden wichtige Aspekte der Kunstauffassung de Chiricos gezeigt: die Isolierung der Orte, die Wiederholung gewisser Motive, die in den Bildern eine Arbeitsweise in Serien verfolgt, und das Fehlen menschlicher Körper als lebendige Präsenz. Die Malweise ist figurativ und die Bilder bleiben mit dem Alltag und einer *Ordnung des Sehens* verbunden. Die Gemälde deuten sogar eine symbolistische Art der Komposition und Darstellung an und spielen mit dem Wiedererkennen von bekannten Orten, Formen und Motiven. Zugleich treten wiederholt Strategien, wie eine nicht einheitliche Perspektive, das plötzliche Verschränken von Nähe und Ferne und eine architektonische Stabilität, die sich nach und nach als kulissenhafte Fläche entpuppt und Wahrnehmungsaspekte wie Volumen, Tiefe und Größe relativiert und verunsichert, in den Vordergrund. Motive wie Statuen, Tempel oder Türme tragen zu einer hieratischen Bildstimmung bei und Stille, Schatten und kontrastierende Farben kreieren eine gespannte, erwartungsvolle Atmosphäre. Aufmerksam sieht sich der Betrachtende das Bild an und wird sich dabei der eigenen Betrachtung wie der Betrachtung des Malers bewusst. Die Entstehung von Bedeutung, die Zusammenhänge zwischen Formen und Objekten sowie Assoziationen werden angeregt, aber nicht zu einem endgültigen Begreifen geführt. Es zeigt sich die Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit der Wahrnehmung und eine Spannung angesichts eines Sichtbaren, das sich im Prozess befindet. Ein Sichtbares, das auf seiner Potenzialität beharrt, verweist dabei auf die Präsenz eines diesseitigen, vom Sichtbaren nicht zu trennenden Unsichtbaren.

## FILIPPO DE PISIS

Die Betrachtung und Analyse der fünf Bilder de Pisis', die als *Nature morte marine* bezeichnet werden, zeigte eine sich wiederholende Bildkomposition und nach und nach eine Verschärfung der bildlichen Intentionen. Die Bilder sind Beispiele aus mehreren Jahren künstlerischer Arbeit, in der das Thema der Meeresstilleben eine Konstante bleibt. De Pisis arbeitet figurativ und betreibt ein gekonntes Spiel mit Vorbildern, genauer mit Merkmalen und Funktionen des Stillebens in Form von Vertrautheit und Alltäglichkeit der Objekte, Vanitas-Darstellung und naturwissenschaftlicher Studie. In den ersten Jahren steht noch die wissenschaftliche Objektivität von einsamen Objekten auf einem neutralen Grund in Kontraposition zur Betonung der Subjektivität der Wahrnehmung, die durch eine Disproportion der Objekte und eine unsicher bleibende Bestimmung von Fläche, Tiefe und Volumen erreicht wird. Im Laufe der Betrachtung relativiert sich dieser Kontrast: Die Wahrnehmung folgt nicht nur logischen Regeln, sondern auch Vorgängen wie der flüchtigen Aufmerksamkeit und Erinnerung oder eines undefinierbaren Zusammenhangs, die in diesen Bildern eher vertraut als absurd wirken. In den späteren Jahren, ab 1940, stehen weniger die Oppositionen im Vordergrund als die Osmose und Durchdringung der Bildelemente. Wasser, Luft Pflanzen und Tiere sind Teil einer gemeinsamen Farbigkeit, tauchen jedoch immer wieder, betont von schnellen, leuchtenden Pinselstrichen, daraus hervor. Die Objekte, als Teil des Ganzen, sind fragil, sie verwesen und verflüchtigen sich. In diesen organischen Prozess involviert, verlieren sie ihre üblichen „Konnotationen“ und gewinnen über ihre Disproportion neue Stärke und Präsenz. Farblich gehören die Objekte zum Ort und zum Ganzen, formell bleiben sie jedoch durch Schatten, leere Umrisse, collageartige Effekte oder präzise und „stenografische“ Pinselstriche fremd und abgesondert. Es zeigen sich dialektische Aspekte und Spannungsverhältnisse, die auf den undefinierbaren Prozess des Sehens und des Seins hinweisen. Während der Betrachtung wird ein Unsichtbares, das dem Sichtbaren inhärent ist, berücksichtigt, und man wird, indem man fokussiert, vernachlässigt und verbindet, auf die während des Sehens stattfindenden Schwankungen aufmerksam.

## GIORGIO MORANDI

Es wurden hier fünf späte, nach 1950 entstandene Stillleben analysiert, doch die Wiederholung einer ähnlichen Bildkomposition und einer engen Auswahl an Bildmotiven sind für das gesamte Werk Morandis repräsentativ. Gefäße und Vasen, als einfache stereometrische Formen auf einem „neutralen“ Hintergrund, schwanken zwischen der Nüchternheit einer wissenschaftlichen Studie und dem Vagen und Unbestimmten einer Wahrnehmung jenseits des offensichtlichen, strukturierenden Sinnes. Vieles wirkt durch die Alltäglichkeit und die einfache Struktur der Bildobjekte, aber auch durch die Wiederholung der Bildsituation vertraut. Der Betrachtende kann sich ganz auf den Akt der Betrachtung konzentrieren, den er dabei als einen spannenden und unlösbar komplexen Vorgang entdeckt. In der harmonischen Wirkung der Farben stecken mehr Kontraste als der erste Eindruck des Bildes erahnen lässt. Die Objekte tauschen ihre Volumina und wechseln zwischen solider Fülle und gespenstischer Präsenz. Eine ausgeklügelte Komposition gibt nicht nur den Objekten, sondern auch den Zwischenräumen, das heißt der Leere, die sie umgibt, bedeutende Präsenz. Die Objekte verbinden sich farblich mit dem Hintergrund oder mit anderen Objekten und nehmen schließlich wieder ihre Form an. Farbliche Kontraste und parallel verlaufende Linien verwirren die Auffassung von konvexen und konkaven wie von gerundeten und geraden Flächen, die in den späteren Jahren nicht mehr gestaffelte Objekte kreieren und auflösen, sondern in Richtung einer Durchdringung der Volumen gehen. Der Spannung einer noch offenen Betrachtung wird zu ihrem Recht verholfen.

Es steht weniger die Präsenz oder Absenz der Objekte im Vordergrund als die Potenzialität der Wahrnehmung, die hier manifest wird. Mit einem Sichtbaren, das sich formiert und löst, gelangt das Unsichtbare zu seiner Gleichberechtigung. Eine dem Sehen innewohnende Tendenz zum Begriff wird mitbedacht, aber genauso auch relativiert.

## VERGLEICH

In der Bildkonzeption von de Chirico über de Pisis bis zu Morandi zeigte sich eine Wandlung. Alle drei verweisen auf den konstituierenden Prozess des Sichtbaren, jedoch mit unterschiedlichen Schwerpunkten. De Chirico arbeitet mit der Evokationskraft und den Bedeutungen eines symbolischen, mythologischen Vokabulars. Hier folgt ihm de Pisis, der mit seiner Kunst in der Behandlung von Farbe, Licht und Grund schließlich beharrlich auf den Konstitutions- und Verwesungsprozess der Materie eingehen wird. Das Generative und Prozesshafte des Sehens wird in den Bildern Morandis, die auf das Symbolische nur indirekt durch die „neutralen“ Konnotationen seiner bildlichen Objekte anspielen, zum Hauptthema.

Ein Vergleich unter den beschriebenen Werken de Chiricos, de Pisis' und Morandis konnte ähnliche Bildstrategien herausarbeiten. Dazu gehört ein von Oppositionen geprägtes Bild, wobei die Oppositionen zugleich auch als spannungsvolle und durchaus harmonische Verbindungen wahrgenommen werden können. Außerdem zeigen alle Bilder das Prinzip der Serie bzw. der Wiederholung und betonen die Künstlichkeit der bildlichen Situation und der Betrachtung. Im Sinne von Erfahrung, Erinnerung oder Erwartung erwecken diese Bildstrategien unter anderem ein Bewusstsein für die Rollen, die Leiblichkeit und Zeit im Prozess der Wahrnehmung einnehmen können. Den hier analysierten Gemälden ist gemein, dass sie es – nicht als Nebeneffekt, sondern in erster Instanz – mit den Bildmitteln und mit der bildlichen Tradition aufnehmen und eine bestimmte Qualität der Malerei herausarbeiten: Sie kann etwas zeigen, ohne es endgültig zu definieren.

Diese Ergebnisse bestätigten die Hypothese, dass die Werke der drei Künstler eine grundsätzliche Nähe zueinander besitzen. Diese Nähe zeigt sich weiterhin in der Art und Weise wie die Künstler die Verbindung von Sichtbarem und Unsichtbarem verstehen und explizieren.

Die hier betrachteten Bilder de Chiricos, de Pisis' und Morandis tragen in der Art und Weise, wie in ihnen Sichtbares und Unsichtbares zusammenkommen, einer veränderten Weltauffassung Rechnung. Sie zeigen einen Blick auf eine Welt, die

sich nicht in Diesseits und Jenseits, in subjektiv und objektiv trennen lässt. Das Unsichtbare gehört nicht mehr zu einer anderen Welt und ist auch nicht ein Sichtbares, das es noch zu entdecken gilt. Das Sichtbare befindet sich in einem ständigen Prozess und das Sehen ist eine produktive Tätigkeit, die keine fertige Tatsache wiedergibt. Sichtbares und Unsichtbares ergeben in den Werken de Chiricos, de Pisis' und Morandis somit eine untrennbare Einheit innerhalb einer Wahrnehmung, die ihren Anteil am Undefinierten, Ungreifbaren und Potenziellen berücksichtigt.

## LITERATURVERZEICHNIS

### PRIMÄRLITERATUR

DE CHIRICO 1919

Giorgio DE CHIRICO, *Il ritorno al Mestiere*, in: VALORI PLASTICI, N. 1, Roma, Nov./Dez. 1919, S. 15–19.

DE CHIRICO 1964

Giorgio DE CHIRICO, *Hebdomeros* [1929], PARIS 1964.

DE CHIRICO 1973

Giorgio DE CHIRICO, *Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften*, hrsg. von Wieland SCHMIED, BERLIN 1973.

DE CHIRICO 1985

Giorgio DE CHIRICO, *Il Meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911–1943* hrsg. von Maurizio FAGIOLO, TORINO 1985, hier folgende Aufsätze:

Giorgio DE CHIRICO, *Une Exposition à Florence de quelques œuvres de Andrea del Castagno. Florence, le 25 Mai MCMXI* [1911], S. 5–9.

Giorgio DE CHIRICO, *[Testi teorici e lirici]/Méditations d'un peintre* [1911–15], S. 10–37.

Giorgio DE CHIRICO, *Méditations d'un peintre* [1911–15], S. 31–37.

Giorgio DE CHIRICO, *Arte metafisica e scienze occulte* [1918–19], S. 62–65.

Giorgio DE CHIRICO, *Noi metafisici...* [1918–1919], S. 66–71.

Giorgio DE CHIRICO, *Sull'arte metafisica* [1918–22] S. 83–88.

Giorgio DE CHIRICO, *Il senso architettonico nella pittura antica* [1918–22], S. 100–103.

Giorgio DE CHIRICO, *Max Klinger* [1920–21], S. 182–191.

Giorgio DE CHIRICO, *Préface [F. de Pisis]* [1924–34], S. 273.

Giorgio DE CHIRICO, *Quelques perspectives sur mon art* [1924–34], S. 318–322.

Giorgio DE CHIRICO, *Discorso sul meccanismo del pensiero* [1942–43], S. 408–412.

LEOPARDI 1982

Giacomo LEOPARDI, *Operette Morali* [1835], hrsg. von Paolo RUFFILLI, MILANO 1982.

LEOPARDI 1993

Giacomo LEOPARDI, *Canti* [1820–35], hrsg. von Ugo DOTTI, MILANO 1993.

Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone* [1817–32], hrsg. von Rolando DAMIANI, MILANO 1997 (im Text mit der Abkürzung [Zib.] und der entsprechenden Seite des Manuskripts bezeichnet).

LEOPARDI 1998

Giacomo LEOPARDI, *Gesänge/Dialoge/Zibaldone*, DÜSSELDORF 1998.

MERLEAU-PONTY 2003

Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. von Christian BERMES, HAMBURG 2003, hier folgende Aufsätze:

Maurice MERLEAU-PONTY, *Der Zweifel Cézannes* [*Le doute de Cézanne*, 1945], S. 3–27.

Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Kino und die neue Psychologie* [*Le cinéma et la nouvelle psychologie*, 1947], S. 29–46.

Maurice MERLEAU-PONTY *Das Metaphysische im Menschen* [*Le métaphysique dans l'homme*, 1947], S. 47–70.

Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Auge und der Geist* [*L'Œil et l'esprit*, 1961], S. 275–317.

MERLEAU-PONTY 2004<sup>3</sup>

Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Sichtbare und das Unsichtbare* [*Le Visible et l'Invisible*, 1964], hrsg. von Claude LEFORT, aus dem Französischen von Regula GIULIANI und Bernhard WALDENFELS, MÜNCHEN 2004<sup>3</sup>.

NIETZSCHE 2011<sup>8</sup>

Friedrich NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft* [1882–87], in: Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio COLLI/Mazzino MONTINARI, MÜNCHEN 2011<sup>8</sup>.

NIETZSCHE 2012<sup>9</sup>

Friedrich NIETZSCHE, *Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV* [1873–1876] in: Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio COLLI/Mazzino MONTINARI, MÜNCHEN 2012<sup>9</sup>.

DE PISIS 1953

Filippo DE PISIS, *Poesie*, Firenze 1953.

DE PISIS 1981

Filippo DE PISIS, *Adamo o dell'eleganza, per un'estetica del vestire*, BOLOGNA 1981.

DE PISIS 1989

Filippo DE PISIS, *Le memorie del marchesino pittore* [1969], TORINO 1989.

SAVINIO 1996

Alberto SAVINIO, *Stadt, ich lausche deinem Herz* [*Ascolto il tuo cuore, città*, 1944], FRANKFURT A. M. 1996.

SCHOPENHAUER 1992<sup>2</sup>



Arthur SCHOPENHAUER, Die Welt als Wille und Vorstellung (WWV) [1819], hrsg. von Ludger LÜTKEHAUS, ZÜRICH 1999<sup>2</sup>.

SCHOPENHAUER 1992<sup>2a</sup>

Arthur SCHOPENHAUER, Parerga und Paralipomena [1851], hrsg. von Ludger LÜTKEHAUS, ZÜRICH 1999<sup>2</sup>.

#### LEXIKA, ZEITSCHRIFTEN, HEFTE

Salvatore GUGLIELMINO, Guida al Novecento, MILANO 1971.

KUNSTFORUM INTERNATIONAL, Idylle oder Intensität - Italienische Kunst heute, Bd. 39, März 1980.

QUADERNI MORANDIANI 1 – Morandi e il suo tempo, MILANO 1985.

KUNSTFORUM INTERNATIONAL, Kunst und Philosophie, Bd. 100, April–Mai 1989.

DUMONT'S CHRONIK DER KUNST IM 20. JAHRHUNDERT, hrsg. von Jean-Louis FERRIER, KÖLN 1990.

LEXIKON DER KUNST, hrsg. von Harald OLBRICH, Bd. IV, LEIPZIG 1992.

ON – OttoNovecento, rivista di storia dell'arte, I/97.

ITALIENISCH. Zeitschrift für Italienische Sprache und Literatur. Nr. 40, November 1998.

SAUR ALLGEMEINES KÜNSTLERLEXIKON, Bd. 5, LEIPZIG 2000.

DIZIONARIO DELL'ARTE DEL NOVECENTO, hrsg. von Martina CORGNATI/ Francesco POLI, MILANO 2001.

HISTORISCHES WÖRTERBUCH DER PHILOSOPHIE, hrsg. von Joachim RITTER, Bd. 11, BASEL 2001.

ÄSTHETISCHE GRUNDBEGRIFFE, hrsg. von Karlheinz BARK (u.a.), Bd. 3, STUTTGART/ WEIMAR 2001.

MOsaic 35/1, 2002.

Amy DEMPSEY, Stile, Schulen, Bewegungen. Ein Handbuch zur Kunst der Moderne, LEIPZIG 2002.

Susanna PARTSCH, KUNST-EPOCHEN, Bd. 11, „20. Jahrhundert I“, STUTTGART 2002.

CHIASMI INTERNATIONAL, 5/2003 pubblicazione trilingue intorno al pensiero di Merleau-Ponty, zwei Hefte:

Merleau-Ponty: Le réel et l'imaginaire

Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible

ÄSTHETISCHE GRUNDBEGRIFFE, hrsg. von Karlheinz BARK (u.a.), Bd. 6, STUTTGART 2005.

Geoff MAYER/Brian McDONNEL, Encyclopedia of film noir, WESTPORT, CONN. [u.a.] 2007.

PARAGONE, N. 83, 2009.

ART das Kunstmagazin, 6/2012.

KUNSTFORUM INTERNATIONAL, dOCUMENTA 13, Bd. 217, August–September 2012.

#### SEKUNDÄRLITERATUR

ARCANGELI 1981

Francesco ARCANGELI, Giorgio Morandi [1964], TORINO 1981

ARCANGELI 1996

Francesco ARCANGELI, *Appunti per una storia di De Pisis*, [1951] in: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis nel centenario della nascita*, FIRENZE 1996, S. 44–58.

BALDACCI 1989

Paolo BALDACCI, *De Chirico and Savinio: The Theory and Iconography of Metaphysical Painting*, in: Ausst.-Kat.: *Italian Art in the 20th Century*, 1989, S. 61–70.

BALDACCI 1997

Paolo BALDACCI, *De Chirico 1888–1919. La metafisica*, MILANO 1997.

BALDACCI 1997a

Paolo BALDACCI, *La siepe di Leopardi e il muro metafisico*, in: ON – OttoNovecento, rivista di storia dell'arte, I/97, S. 34–42.

BALDACCI 2001

Paolo BALDACCI, *Mythos und Realität in der italienischen Kunst der Zwanzigerjahre*, in: Ausst.-Kat.: *Der kühle Blick*, MÜNCHEN 2001, S. 67–78.

BALDACCI 2001a

Paolo BALDACCI, *Zu zweit hatten wir einen einzigen Gedanken“. Die concordia discors der Dioskuren*, in: Ausst.-Kat.: *Die andere Moderne – De Chirico/ Savinio*, OSTFILDERN-RUIT 2001, S. 45–79.

BALLA/DEPERO 2003

Giacomo BALLA/Fortunato DEPERO, *Die futuristische Rekonstruktion des Universums*, in: Ausst.-Kat.: *Futurismus*, MILANO 2003, im Anhang S. 263–274.

BALLO 1968

Guido BALLO, *De Pisis*, TORINO 1968.

BARILLI 1985

Renato BARILLI, *Giorgio Morandi e la fenomenologia della percezione*, in: QUADERNI MORANDIANI 1 – Morandi e il suo tempo, MILANO 1985, S. 75–89.

BARILLI 1993

Renato BARILLI, *L'arte di de Pisis: collezione e montaggio*, in: Ausst.-Kat.: *De Pisis, dalle avanguardie al diario*, MILANO 1993, S. 11–25.

BÄTSCHMANN 2012

Oskar BÄTSCHMANN, *Zeigen und Verbergen in Bilder*, in: Verena KRIEGER/Rachel MADER (Hrsg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, KÖLN/ WEIMAR/ WIEN 2012, S. 93–105.

BELTING 1998

Hans BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst*, MÜNCHEN 1998.

BENATI 2002

Daniele BENATI, *Die Maler der 'Wirklichkeit' im Settecento*, in: Ausst.-Kat.: *Stille Welt*, LINGEN 2002, S. 436–457.

BENZI 1993

Fabio BENZI, *I luoghi di de Chirico*, in: Ausst.-Kat.: *Giorgio de Chirico Pictor optimus*, ROMA 1993, S. 45–73.

BERGER 1997

John BERGER, *Der seltsame Fall des Giorgio Morandis*, in: Ausst.-Kat.: *Giorgio Morandi*, ROLANDSECK 1997, S. 25–27.

BERMES 2003

Christian BERMES, *Wahrnehmung, Ausdruck und Simultanität. Merleau-Pontys phänomenologische Untersuchungen von 1945 bis 1961*, in: Maurice MERLEAU-PONTY, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. von Christian BERMES, HAMBURG 2003, S. XI–LIII.

Rudolf BERNET/Antje KAPUST (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, MÜNCHEN 2009.

BERTELLI 1985

Carlo BERTELLI, *L'infinito du quotidien*, in: Ausst.-Kat.: *Giorgio Morandi*, PARIS 1985, S. 11–26.

BEYER 1996

Andreas BEYER, *Künstler ohne Hände – Fastenzeit der Augen? Ein Beitrag zur Ikonologie des Unsichtbaren*, in: Jürgen STÖHR (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, KÖLN 1996, S. 340–359.

BOEHM 1981

Gottfried BOEHM, *Morandis Stilleben*, in: Ausst.-Kat.: *Giorgio Morandi*, MÜNCHEN 1981, S. 51–60.

BOEHM 1985

Gottfried BOEHM, *Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst*, in: Lorenz DITTMANN (Hrsg.), *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, STUTTGART 1985, S. 113–128.

BOEHM 1985a

Gottfried BOEHM, *Bildnis und Individuum: Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, MÜNCHEN 1985.

BOEHM 1986

Gottfried BOEHM, *Der stumme Logos*, in: Alexandre MÉTRAUX/Bernhard WALDENFELS (Hrsg.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, MÜNCHEN 1986, S. 289–304.

BOEHM 1988

Gottfried BOEHM, *Werk und Serie. Probleme des modernen Bildbegriffs bei Monet*, in: Daniel HEES/Gundolf WINTER (Hrsg.): *Kreativität und Werkerfahrung* [Festschrift für Hilde Krah], DUISBURG 1988, S. 19–24.

BOEHM 1988a

Gottfried BOEHM, *Paul Cézanne – Montagne Sainte-Victoire*, FRANKFURT A. M. 1988.

BOEHM 1992

Gottfried BOEHM, *Bilder jenseits der Bilder. Transformationen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: Ausst.-Kat.: „Transform“, BASEL 1992, S. 15–21.

BOEHM 1993

Gottfried BOEHM, *Giorgio Morandi: Zum künstlerischen Konzept*, in: Ausst.-Kat.: *Giorgio Morandi*, MÜNCHEN 1993, S. 11–22.

Gottfried BOEHM (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, MÜNCHEN 1994.

BOEHM 1994

Gottfried BOEHM, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: Ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, MÜNCHEN 1994, S. 11–38.

BOEHM 1996

Gottfried BOEHM, *Eine andere Moderne. Zur Konzeption und zu den Grundlagen der Ausstellung*, in: Ausst.-Kat.: *Canto d'Amore*, BASEL 1996, S. 16–38.

BOEHM 1997

Gottfried BOEHM, *Das visuelle Paradox in der Kunst der Moderne*, in: Caroline BAHN/Gora JAIN (Hrsg.), *Zwischen Askese und Sinnlichkeit*, (Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte – Band 10), DETTELBACH 1997, S. 344–357.

BOEHM 1997:

Gottfried BOEHM, *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, in: Ralf KONERSMANN (Hrsg.) *Kritik des Sehens*, LEIPZIG 1997, S. 272–298.

BOEHM 2001

Gottfried BOEHM, *L'istanza dell'occhio. Morandi – Cézanne – Giacometti e la natura morta*, in: Ausst.-Kat.: *La natura della natura morta*, MILANO 2001, S. 16–21.

BOEHM 2003

Gottfried BOEHM, *Unverhoffte Wiederkehr. Die andere Seite der Moderne*, in: Martina DOBBE (Hrsg.), *Winter-Bilder: zwischen Motiv und Medium*, [Festschrift für Gundolf Winter zum 60. Geburtstag], SIEGEN 2003, S. 222–240.

BOEHM 2007

Gottfried BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, BERLIN 2007, hier folgende Aufsätze:

Gottfried BOEHM, *Unbestimmtheit. Zur Logik des Bildes*, S. 199–212.

Gottfried BOEHM, *Offene Horizonte. Zur Bildgeschichte der Natur*, S. 72–93.

Gottfried BOEHM/Birgit MERSMANN/Christian SPIES (Hrsg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, MÜNCHEN 2008.

BOEHM 2008

Gottfried BOEHM, *Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz*, in: Gottfried BOEHM/Birgit MERSMANN/Christian SPIES (Hrsg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, MÜNCHEN 2008, S. 14–41.

BONNET 2004

Anne-Marie BONNET, *Kunst der Moderne – Kunst der Gegenwart: Herausforderung und Chance*, KÖLN 2004.

BRANDI 1985

Cesare BRANDI, *L'instant fugitiv*, in: Ausst.-Kat.: *Giorgio Morandi*, PARIS 1985, S. 113–118.

BRANDI 1996

Cesare BRANDI, *Il pittore Filippo de Pisis, [1932]* in: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis nel centenario della nascita*, FIRENZE 1996, S. 21–25.

BRANDI 1990

Cesare BRANDI, *Morandi [1942]*, ROMA 1990.

BRIGANTI 1991

Giuliano BRIGANTI, *Il viaggiatore disincantato*, TORINO 1991, hier folgende Aufsätze:

Giuliano BRIGANTI, *Giorgio de Chirico [1988]*, S. 159–162.

Giuliano BRIGANTI, *Giorgio Morandi [1990]*, S. 188–191.

Giuliano BRIGANTI, *De Pisis: gli anni di Parigi, [1987]*, S. 200–208.

Giuliano BRIGANTI (Hrsg.), *De Pisis: Catalogo generale*, MILANO 1991.

BROUGH 2009

John BROUGH, *Das Spiel des Sichtbaren und des Unsichtbaren im Kunstwerk*, in: Rudolf BERNET/Antje KAPUST (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, MÜNCHEN 2009, S. 192–212.

BRYSON 2003

Norman BRYSON, *Stilleben. Das Übersehene in der Malerei*, [Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting, 1990] MÜNCHEN 2003.

BURGER 1984

Angelika BURGER, *Die Stilleben des Giorgio Morandi: eine koloritgeschichtliche Untersuchung*, HILDESHEIM 1984.

BUZZONI 1996

Andrea BUZZONI, *Un'idea di de Pisis*, in: Ausst.-Kat.: *De Pisis*, FERRARA 1996, S. 3–131.

CALVESI 2000

Maurizio CALVESI, *L'arte italiana nel ventesimo secolo*, in: Ausst.-Kat.: *Novecento*, MILANO 2000, S. 19–39.

CARAMEL 2000

Luciano CARAMEL, *"Pulchriora latent". Die hintergründige Schlichtheit der Malerei von Filippo de Pisis*, in: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis*, VALENCIA 2000, S. 9–15.

CASTAGNOLI 2005

Piergiorgio CASTAGNOLI, *Apertura su De Pisis*, in: Ausst.-Kat.: *Filippo De Pisis*, TORINO 2005, S. 11–31.

COLONNA 2003

Fabrice COLONNA, *Merleau-Ponty penseur de l'imaginaire*, in: CHIASMI INTERNATIONAL, 5/2003 pubblicazione trilingue intorno al pensiero di Merleau-Ponty, S. 111–147.

CORRAIN/FABBRI 2001

Lucia CORRAIN/Paolo FABBRI, *La vita profonda delle nature morte*, in: Ausst.-Kat.: *La natura della natura morta*, MILANO 2001, S. 220–228.

COSTELLO 2002

Bonnie COSTELLO, Charles Wright, Giorgio Morandi, and the Metaphysics of the Line, in: MOSAIC 35/1 (2002), S. 149–171.

COTTER 2009

Holland COTTER, All that life contains, contained, in: PARAGONE N. 83, 2009, S. 59–62.

CROCE 1929

Benedetto CROCE, *Die Theorie der Kunst als reiner Sichtbarkeit* [Teoria dell'arte come pura visibilità, 1911] in: Benedetto CROCE, *Kleine Schriften zur Ästhetik*, Bd. 2, hrsg. von Julius VON SCHLOSSER, TÜBINGEN 1929.

DALLA CHIESA 1988

Giovanna DALLA CHIESA, *Verso i luoghi della formazione. Atene: scenario dell'anima – Monaco: strumento della Bildung*, in: Ausst.-Kat.: *De Chirico nel centenario della nascita*, MILANO 1988.

DANZER 2003

Gerhard DANZER, Merleau-Ponty: ein Philosoph auf der Suche nach Sinn, BERLIN 2003.

DE LUCA 1993

Martina DE LUCA, *Il periodo parigino, 1925–1939*, in: Ausst.-Kat.: *De Pisis, dalle avanguardie al diario*, MILANO 1993, S. 59–62.

DE SANCTIS 1888<sup>5</sup>

Francesco DE SANCTIS, Saggi critici, NAPOLI 1888<sup>5</sup> (hier *Schopenhauer und Leopardi*, S. 246–299, erschienen zum ersten Mal unter dem Titel: *Dialogo tra A. e D.*, in Rivista Contemporanea, Torino 1858) [URL: <https://archive.org/details/saggicritici00desa>] (Stand 15. 10. 2014).

DITTMANN 1981

Lorenz DITTMANN, *Morandi und Cézanne*, in: Ausst.-Kat.: *Giorgio Morandi*, MÜNCHEN 1981, S. 31–49.

Lorenz DITTMANN (Hrsg.), Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930, STUTTGART 1985.

Martina DOBBE (Hrsg.), Winter-Bilder: zwischen Motiv und Medium, [Festschrift für Gundolf Winter zum 60. Geburtstag], SIEGEN 2003.

ECO 1977

Umberto ECO, Das offene Kunstwerk [Opera aperta, 1962], FRANKFURT A. M. 1977.

ECO 1985

Umberto ECO, Einführung in die Semiotik [La struttura assente, 1968], MÜNCHEN 1985<sup>5</sup>.

Johannes ENDRES (Hrsg.), Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher, MÜNCHEN 2005.

FAGIOLO DELL'ARCO 1988

Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, 'Valori plastici' – eine Zeitschrift, ein Verlag, eine Künstlergruppe und der europäische 'Ordnungsruf' in: Ausst.-Kat.: *Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland*, MÜNCHEN 1988, S. 59–64.

FERGONZI 1997

Flavio FERGONZI, *Catalogo delle opere*, in: Ausst.-Kat.: *Morandi ultimo*, MILANO 1997, S. 97–220.

FERGONZI 2009

Flavio FERGONZI, *Su alcune fonti visive di Giorgio Morandi*, in: Ausst.-Kat.: *Morandi 1890–1964*, MILANO 2009, S. 46–65.

FIEDLER 1997

Konrad FIEDLER, *Theorie der Sichtbarkeit* [1887, Auszug, Titelformulierung R. Konersmann] in: Ralf KONERSMANN (Hrsg.) *Kritik des Sehens*, LEIPZIG 1997, S. 202–209.

FIGAL 1999

Günther FIGAL, *Nietzsche: eine philosophische Einführung*, STUTTGART 1999.

FREUD 1968

Sigmund FREUD, *Das Unheimliche* [1919], in: Gabrielle WITTKOP-MÉNARDEAU (Hrsg.), *E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk in Daten und Bildern*, FRANKFURT A. M. 1968, S. 7–18.

Silja FREUDENBERGER/Hans Jörg SANDKÜHLER (Hrsg.), *Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel – ein Forschungsprogramm in Philosophie und Wissenschaft*, FRANKFURT A. M. 2003.

FREUDENBERGER 2003

Silja FREUDENBERGER, *Repräsentation: Ein Ausweg aus der Krise*, in: Silja FREUDENBERGER/Hans Jörg SANDKÜHLER (Hrsg.), *Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel – ein Forschungsprogramm in Philosophie und Wissenschaft*, FRANKFURT A. M. 2003, S. 71–102.

Thomas FUCHS/Sonja FROHOFF/Stefano MICALI (Hrsg.), *Bilderfahrung und Psychopathologie. Phänomenologische Annäherungen an die Sammlung Prinzhorn*, MÜNCHEN 2014.

Gerhard GAMM/Eva SCHÜRMANN (Hrsg.), *Das unendliche Kunstwerk. Vor der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung*, HAMBURG 2007.

GAMM 2007

Gerhard GAMM, *Das rätselvoll Unbestimmte. Zur Struktur ästhetischer Erfahrung im Spiegel der Kunst*, in: Gerhard GAMM/Eva SCHÜRMANN (Hrsg.), *Das unendliche Kunstwerk. Vor der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung*, HAMBURG 2007, S. 25–58.

GERHARDT 2000

Volker GERHARDT, *Nietzsche und die Philosophie*, in: *Ausst.-Kat.: Artistenmetaphysik*, BERLIN 2000, S. 17–28.

GIAN FERRARI 1996

Claudia GIAN FERRARI, *De Pisis: il brivido inquieto della bellezza*, in: *Ausst.-Kat.: Filippo de Pisis, Nature morte*, MILANO 1996, S. 11–13.

GIAN FERRARI 2000

Claudia GIAN FERRARI, *Filippo de Pisis – La poesia nei fiori e nelle cose*, in: *Ausst.-Kat.: Filippo de Pisis – La poesia nei fiori e nelle cose*, MILANO 2000, S. 9–15.

GIAN FERRARI 2001

Claudia GIAN FERRARI, *Die klassische und ikonologische Utopie: die Zwanziger- und Dreißigerjahre des 20. Jahrhunderts in Italien* in: *Ausst.-Kat.: Der kühle Blick*, MÜNCHEN 2001, S. 61–66.



GINSBORG 2000

Paul Anthony GINSBORG, *Storia dell'arte nell'Italia nel ventesimo secolo*, in: Ausst.-Kat.: *Novecento*, MILANO 2000, S. 41–61.

GOHR 1997

Sigfried GOHR, *Morandi oder der Maler als Zuschauer*, in: Ausst.-Kat.: *Giorgio Morandi*, ROLANDSECK 1997, S. 58–62.

GOOD 1998

Paul GOOD, Maurice Merleau-Ponty: eine Einführung, DÜSSELDORF/BONN 1998.

GROWE 1981

Bernhard GROWE, „*Cosiddetta realtà*“: *Die Unverfügbarkeit der Welt*, in: Ausst.-Kat.: *Giorgio Morandi*, MÜNCHEN 1981, S. 61–74.

HAFTMANN 1962

Werner HAFTMANN, *Malerei im 20. Jahrhundert*, MÜNCHEN 1962<sup>3</sup>.

HOFMANN 1987

WERNER HOFMANN, *Grundlagen der modernen Kunst*, STUTTGART 1987.

HUDDE 1998

Hinrich HUDDE, *Annäherung an das Unendliche: Giacomo Leopardi, L'infinito*, in: ITALIENISCH. Zeitschrift für Italienische Sprache und Literatur, Nr. 40 (November 1998), S. 106–110.

HULTEN 1986

Pontus HULTEN, *Profezie futuriste*, in: Ausst.-Kat.: *Futurismo e Futurismi*, MILANO 1986, S. 15–21.

ITALIENISCHES KULTURINSTITUT STUTTGART (Hrsg.), *Nietzsche und Italien: ein Weg vom Logos zum Mythos?* (Akten des deutsch-italienischen Nietzsche-Kolloquiums 1987) TÜBINGEN 1990.

IN-SUK CHA 2014

IN-SUK CHA, *Der Begriff des Gegenstandes in der Phänomenologie Edmund Husserls*, MÜSTER 2014<sup>2</sup>, (überarb. Fassung der Dissertation, FREIBURG I. BR. 1968). [E-Book: [http://www.litwebshop.de/index.php?main\\_page=product\\_info&products\\_id=11533](http://www.litwebshop.de/index.php?main_page=product_info&products_id=11533)]

JANOWSKY 1990

Franca JANOWSKY, *Nietzsche e Leopardi. La seduzione del nichilismo*, in: ITALIENISCHES KULTURINSTITUT STUTTGART (Hrsg.), *Nietzsche und Italien: ein Weg vom Logos zum Mythos?* (Akten des deutsch-italienischen Nietzsche-Kolloquiums 1987) TÜBINGEN 1990, S. 59–72.

Ralf KONERSMANN (Hrsg.) *Kritik des Sehens*, LEIPZIG 1997.

KONERSMANN 1997

Ralf KONERSMANN, *Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens*, in: Ders. (Hrsg.), *Kritik des Sehens*, LEIPZIG 1997, S. 9–47.

KORFMACHER 1994

Wolfgang KORFMACHER, Schopenhauer zur Einführung, HAMBURG 1994.

Verena KRIEGER/Rachel MADER (Hrsg.), Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas, KÖLN/WEIMAR/WIEN 2012

KRÜGER 2001

Klaus KRÜGER, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren: ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien, MÜNCHEN 2001.

Ulrike LEHMANN/Peter WEIBEL (Hrsg.), Ästhetik der Absenz – Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, MÜNCHEN/BERLIN 1994.

LEYMARIE 1968

Jean LEYMARIE, *Gli acquarelli di Morandi* [Les aquarelles de Morandi], in: Ausst.-Kat.: *Acquarelli di Morandi*, BOLOGNA 1968, S. III–X.

LÜTHY 2003

Michael LÜTHY, Bild und Blick in Manets Malerei, BERLIN 2003.

Stefan MAJETSCHAK (Hrsg.), Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard, MÜNCHEN 2005.

MAGNANI 1991

Luigi MAGNANI, *Il mio Morandi*, TORINO 1991<sup>2</sup>.

MARCHIORI 1973

Giuseppe MARCHIORI, (*ohne Titel*) in: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis*, FERRARA 1973 (*ohne Seitenangabe*)

MASOERO 1991

Ada MASOERO, *Filippo de Pisis, grand Poète et grand peintre*, in: Ausst.-Kat.: *De Pisis a Milano*, MILANO 1991, S. 21–33.

MATTIOLI ROSSI 1997

Laura MATTIOLI ROSSI, *Giorgio Morandi: questioni di metodo*, in: Ausst.-Kat.: *Morandi ultimo*, MILANO 1997, S. 9–26

MATTIOLI ROSSI 2000

Laura MATTIOLI ROSSI, *Morandi pictor optimus*, in: Ausst.-Kat.: *Giorgio Morandi*, TORINO 2000, S. 55–65.

MEINBERGER 1991

Sabine MEINBERGER, *Jenseits der Illusionen und Diesseits der Erlösung – Kunst und ästhetische Erfahrung bei Leopardi*, in: Wolfgang SCHIRMACHER (Hrsg.), Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst, WIEN 1991, S. 209–217.

MERCENARO 2000

Giuseppe MERCENARO, *Il „volto“ di Leopardi*, in: Ausst.-Kat.: *Vaghe stelle dell'orsa...*, MILANO 2000, S. 13–17.

Alexandre MÉTRAUX/Bernhard WALDENFELS (Hrsg.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, MÜNCHEN 1986.

MÉTRAUX 1986

Alexandre MÉTRAUX, *Zur Wahrnehmungstheorie Merleau-Pontys*, in: Alexandre MÉTRAUX/Bernhard WALDENFELS (Hrsg.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, MÜNCHEN 1986, S. 218–235.

MÜLLER-TAMM 2001

Pia MÜLLER-TAMM, *Der „andere“ de Chirico. Zur Rezeption des Werkes in den achtziger Jahren*, in: Ausst.-Kat.: *Die andere Moderne: De Chirico/Savino*, OSTFILDERN-RUIT 2001, S. 167–182.

NALDINI 1991

Nico NALDINI, *De Pisis*, TORINO 1991.

PANZA DI BIUMO 1997

Giuseppe PANZA DI BIUMO, *Attualità di Morandi*, in: Ausst.-Kat.: *Morandi ultimo*, MILANO 1997, S. 93–96.

PASINI 1989

Roberto PASINI, *Morandi*, BOLOGNA 1989.

PASQUALI 1994

Marilena PASQUALI (Hrsg.), *Giorgio Morandi. L'immagine dell'assenza*, MILANO 1994.

PASQUALI 1997

Marilena PASQUALI, *Percezione e allusione nell'arte matura di Giorgio Morandi*, in: Ausst.-Kat.: *Morandi ultimo*, MILANO 1997, S. 41–50.

PASQUALI 2007

Marilena PASQUALI, *Morandi: Saggi e ricerche 1990-2007*, PRATO 2007, hier folgende Aufsätze:

Marilena PASQUALI, *L'emergere di un paesaggio interiore*, S. 57–78.

Marilena PASQUALI, *Morandi e Leopardi*, S. 185–196.

Carlo PIROVANO (Hrsg.), *Pinacoteca die Brera: dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, MILANO 1994.

PLAGA 2008

Annelise PLAGA, *Sprachbilder als Kunst. Friedrich Nietzsche in den Bildwelten von Edward Munch und Giorgio de Chirico*, BERLIN 2008.

POHLEN 1980

Annelie POHLEN, *Italienische Bilder. Kultur, Tradition und Gegenwart*, in: KUNSTFORUM INTERNATIONAL, *Idylle oder Intensität - Italienische Kunst heute*, Bd. 39, März 1980, S. 105–117.

RICHIR 1986

Marc RICHIR, *Der Sinn der Phänomenologie in „Das Sichtbare und das Unsichtbare“* in: Alexandre MÉTRAUX/Bernhard WALDENFELS (Hrsg.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, MÜNCHEN 1986, S. 86–109.

RISHEL 1997

Joseph J. RISHEL, *Morandi e l’America: la sua fortuna nel mondo anglofono*, in: Ausst.-Kat.: *Morandi ultimo*, MILANO 1997, S. 55–57.

RODITI 1991<sup>2</sup>

Eduard RODITI, *Dialoge über Kunst*, FRANKFURT A. M. 1991<sup>2</sup>.

ROSARIO 2014

Giovanna ROSARIO, *Giorgio de Chirico. Un filo di Arianna*, FIRENZE 2014.

ROSS 1994

Gerd ROSS, *Giorgio de Chirico und seine Malerfreunde Fritz Gartz – Georgios Busianis – Dimitrios Pikionis in München 1906-1909. Eine biographische Dokumentation*, in: Wieland SCHMIED/Gerd ROSS, *Giorgio de Chirico – München 1906–1909* (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste München, B. 5), MÜNCHEN 1994, S. 55–189.

ROSS 1997

Gerd ROSS, *Giorgio de Chirico und der lange Schatten von Arnold Böcklin*, in: Ausst.-Kat.: *Eine Reise ins Ungewisse*, ZÜRICH 1997, S. 204–247.

RUFFILLI 1982

Paolo RUFFILLI, *Introduzione*, in: Giacomo LEOPARDI, *Operette Morali*, hrsg. von Paolo RUFFILLI, MILANO 1982, S. VII–XLVIII.

Wolfgang SCHIRMACHER (Hrsg.), *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst*, WIEN 1991.

SCHMIED 1982

Wieland SCHMIED, *Die sieben Städte Giorgio de Chiricos*, in: Ausst.-Kat.: *Giorgio de Chirico – der Metaphysiker*, MÜNCHEN 1982, S. 9–15.

SCHMIED 1989

Wieland SCHMIED, *De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, MÜNCHEN 1989, hier folgende Aufsätze:

Wieland SCHMIED, „*Der Traumwandler, der plötzlich erwachte.*“ *Grundsätzliches zu de Chirico. Zwölf Thesen*, S. 21–33.

Wieland SCHMIED, *Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie*, S. 41–60.

Wieland SCHMIED, *Das Geheimnis der einfachen Dinge. Über Giorgio Morandi*, S. 104–110.

Wieland. SCHMIED, *Das Mysterium des Sichtbaren. Zum Werk von René Magritte und Max Beckmann*, S. 125–130.

SCHMIED 1993

Wieland SCHMIED, Giorgio de Chirico – Die beunruhigenden Musen, FRANKFURT A. M./LEIPZIG 1993.

SCHMIED/ ROSS 1994

Wieland SCHMIED/Gerd ROSS, Giorgio de Chirico – München 1906–1909 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste München, Bd. 5), MÜNCHEN 1994.

SCHMIED 2010

Wieland SCHMIED, *Uno sguardo nell'invisibile*, in: Ausst.-Kat.: *Uno sguardo nell'invisibile*, FIRENZE 2010, S. 17–27.

SCHMITZ-EMANS 1999

Monika SCHMITZ-EMANS, Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare: Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert, WÜRZBURG 1999.

SCHNEIDER 1989

Norbert SCHNEIDER, Stilleben: Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, KÖLN 1989.

SCHULZ 1991

Walter SCHULZ, *Schopenhauer und Nietzsche. Gemeinsamkeiten und Differenzen*, in: Wolfgang SCHIRMACHER (Hrsg.), Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst, WIEN 1991, S. 21–34.

SCHÜRMANN 2000

Eva SCHÜRMANN, Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys, MÜNCHEN 2000.

SCHÜRMANN 2005

Eva SCHÜRMANN, *Maurice Merleau-Ponty (1908–1961)*, in: Stefan MAJETSCHAK (Hrsg.), Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard, MÜNCHEN 2005, S. 266–286.

SCHÜRMANN 2007

Eva SCHÜRMANN, *Das Unsichtbare im Sichtbare. Über den Zusammenhang von Einsicht und Blindheit bei Cézanne und Kentrledge*, in: Gerhard GAMM/Eva SCHÜRMANN (Hrsg.), Das unendliche Kunstwerk. Vor der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung, HAMBURG 2007, S. 179–208.

SCHÜTZ 2002

Karl SCHÜTZ, *Naturstudien und Kammerstücke*, in: Ausst.-Kat.: *Das Flämische Stilleben 1550–1680*, LINGEN 2002, S. 60–66.

Dieter SCHWARZ (Hrsg.), Lehmbruck, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi: Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur, DÜSSELDORF 1997.

SEMPFF 1997

Michael SEMPF, *Giorgio Morandi: paesaggio*, in: Dieter SCHWARZ (Hrsg.), Lehmbruck, Brancusi, Léger, Bonnard, Klee, Fontana, Morandi: Texte zu Werken im Kunstmuseum Winterthur, DÜSSELDORF 1997, S. 179–199.

SEMPFF 2000

Michael SEMPF, *Die Entrückung der Nähe. Über die letzten Zeichnungen Giorgio Morandis*, in: Ausst.-Kat.: *Giorgio Morandi. Die letzten Zeichnungen*, MÜNCHEN 2000, S. 9–38.

SICILIANO 2006

Enzo SICILIANO, *Lo 'sconfinamento' di de Pisis*, in: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis nel centenario della nascita*, FIRENZE 1996, S. 12–13.

SOLMI 1985

Franco SOLMI, *Giorgio Morandi: gli anni della formazione*, in: QUADERNI MORANDIANI 1 – Morandi e il suo tempo, MILANO 1985, S. 19–34.

STIERLE 1998

Karlheinz STIERLE, Nachwort, in: Giacomo LEOPARDI, *Gesänge/Dialoge/Zibaldone*, DÜSSELDORF 1998, S. 871–896.

STEGMAIER 2005

Werner STEGMAIER, *Friedrich Nietzsche (1844–1900)*, in: Stefan MAJETSCHAK (Hrsg.), *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*, MÜNCHEN 2005, S. 199–222.

STEINER 1997

Uwe C. STEINER, *Husserl*, MÜNCHEN 1997.

STENGER 2009

Georg STENGER, *Generativität des Sichtbaren: Phänomenologie und Kunst*, in: Rudolf BERNET/Antje KAPUST (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, MÜNCHEN 2009, S. 169–189.

Jürgen STÖHR (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, KÖLN 1996.

STOICHITA 1999

Victor Ieronim STOICHITA, *Eine Kurze Geschichte des Schattens*, MÜNCHEN 1999.

STOLLER 1995

Silvia STOLLER, *Wahrnehmung bei Merleau-Ponty: Studie der Wahrnehmung*, FRANKFURT A. M. 1995.

THRALL SOBY 1968

James THRALL SOBY, *Giorgio de Chirico*, NEW YORK 1968.

UBL 2005

RALF UBL, *Giorgio de Chirico. Exkarnation und Filiation der Malerei*, in: Johannes ENDRES (Hrsg.) *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, MÜNCHEN 2005, S. 385–416.

VATTESE 1997

Angela VATTESE, *Morandi e la cultura artistica del secondo dopoguerra*, in: Ausst.-Kat.: *Morandi ultimo*, MILANO 1997, S. 59–68.

VITALI 1970

Lamberto VITALI, Giorgio Morandi Pittore, MILANO 1970.

VITALI/ZANETTI 2001

Samuel VITALI/Uliana ZANETTI, *Rinascite e trasformazioni della natura morta nella contemporaneità. Un itinerario*, in: Ausst.-Kat.: *La natura della natura morta*, MILANO 2001, S. 26–49.

VELANI 1993

Livia VELANI, *“È del poeta il fin la meraviglia“* in: Ausst.-Kat.: *De Pisis, dalle avanguardie al diario*, MILANO 1993, S. 33–39.

VENTURI 1996

Lionello VENTURI, *Quasi per gioco dipingeva capolavori*, [1956] in: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis nel centenario della nascita*, FIRENZE 1996, S. 65–66.

VERSPOHL 1991

Franz-Joachim VERSPOHL, *Die Moderne auf dem Prüfstand: Pollock, Wols, Giacometti*, in: Monika WAGNER (Hrsg.), *Moderne Kunst*, HAMBURG 1991, S. 513–522.

VITTORINI 1996

Elio VITTORINI, *Mostre fiorentine, Filippo de Pisis*, [1933] in: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis nel centenario della nascita*, FIRENZE 1996, S. 26–27.

VOLKER 1992

Gerhard VOLKER, *Friedrich Nietzsche*, MÜNCHEN 1992.

WAGNER 1991

Monika WAGNER (Hrsg.), *Moderne Kunst*, HAMBURG 1991.

WALDENFELS 1985

Bernhard WALDENFELS, *In den Netzen der Lebenswelt*, FRANKFURT A. M. 1985.

WALDENFELS 1989

Bernhard WALDENFELS, *Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei*, in: KUNSTFORUM INTERNATIONAL, *Kunst und Philosophie*, Bd. 100, April/Mai 1989, S. 331–341.

WALDENFELS 1992

Bernhard WALDENFELS, *Einführung in die Phänomenologie*, MÜNCHEN 1992.

WALDENFELS 1994

Bernhard WALDENFELS, *Ordnungen des Sichtbaren*, in: Gottfried BOEHM (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, MÜNCHEN 1994, S. 233–252.

WALDENFELS 2009

Bernhard WALDENFELS, *Das Unsichtbare dieser Welt oder: was sich dem Blick entzieht*, in: Rudolf BERNET/Antje KAPUST (Hrsg.), *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, MÜNCHEN 2009, S. 11–26.

WEHLE 2000

Wilfried WEHLE, *Leopardis Unendlichkeiten*, TÜBINGEN 2000.

WEIBEL 1994

Peter WEIBEL, *Ära der Absenz*, in: Ulrike LEHMANN/Peter WEIBEL (Hrsg.), *Ästhetik der Absenz – Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*, MÜNCHEN/BERLIN 1994, S. 10–26.

Lambert WIESING (Hrsg.), *Philosophie der Wahrnehmung*, FRANKFURT A. M. 2002.

WIESING 2002

Lambert WIESING, *Einleitung: Philosophie der Wahrnehmung*, in: Ders., (Hrsg.), *Philosophie der Wahrnehmung*, FRANKFURT A. M. 2002, S. 9–64.

WINKLER 1994

Thomas WINKLER, *Die Phänomenologie von Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie*, [Mikrofiche-Ausg.], HAMBURG, 1994.

Gabrielle WITTKOP-MÈNARDEAU (Hrsg.), *E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk in Daten und Bildern*, FRANKFURT A. M., 1968.

WYSS 1996

Beat WYSS, *Der Wille zur Kunst: zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, KÖLN 1996.

WYSS 1996a

Beat WYSS, *Ikongraphie des Unsichtbaren*, in: Jürgen STÖHR (Hrsg.), *Ästhetische Erfahrung heute*, KÖLN 1996, S. 360–380.

ZANARDI 1996

Paola ZANARDI, *“Dotta sorella, dolce fratello”: Ernesta e Filippo de Pisis nella Ferrara del primo novecento*, in: *Ausst.-Kat.: De Pisis*, FERRARA 1996, S. 175–195.

## AUSSTELLUNGSKATALOGE

*Ausst.-Kat.: Filippo de Pisis*, FERRARA 1973

Giovanni MARCHIORI (Hrsg.), *Filippo de Pisis*, *Ausst.-Kat.* FERRARA 1973.

*Ausst.-Kat.: Acquarelli di Morandi*, BOLOGNA 1968

GALLERIA DE' FOSCHERARI (Hrsg.), *Acquarelli di Morandi*, *Ausst.-Kat.* BOLOGNA 1968

*Ausst.-Kat.: Morandi*, MÜNCHEN 1981

Franz Armin MORAT (Hrsg.), *Giorgio Morandi: Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen*, *Ausst.-Kat.* MÜNCHEN 1981.

*Ausst.-Kat.: Giorgio de Chirico – der Metaphysiker*, MÜNCHEN 1982

William RUBIN (Hrsg.), *Giorgio de Chirico – der Metaphysiker*, *Ausst.-Kat.* MÜNCHEN 1982.

*Ausst.-Kat.: Giorgio Morandi*, PARIS 1985

DIRECTION DES MUSÉES DE MARSEILLE, (Hrsg.), *Giorgio Morandi (1890–1964)*, *Ausst.-Kat.* PARIS 1985.



Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis*, GENOVA 1985

Giuseppe MERCENARO/Michele SERRANO (Hrsg.), Filippo De Pisis nella collezione Malabotta, GENOVA 1985.

Ausst.-Kat.: *Futurismo e Futurismi*, MILANO 1986

Pontus HULTEN (Hrsg.), Futurismo e Futurismi, Ausst.-Kat. MILANO 1986.

Ausst.-Kat.: *De Chirico nel centenario della nascita*, MILANO 1988

Maurizio CALVESI (Hrsg.), De Chirico nel centenario della nascita, Ausst.-Kat. MILANO 1988.

Ausst.-Kat.: *Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland*, MÜNCHEN 1988

Carla SCHULZ-HOFFMANN (Hrsg.), Mythos Italien – Wintermärchen Deutschland: Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 1988.

Ausst.-Kat.: *Italian Art in the 20th century*, MÜNCHEN 1989

Emily BRAUN (Hrsg.), Italian Art in the 20th century. Painting and sculpture 1900–1988, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 1989.

Ausst.-Kat.: *Italian Art 1900–1945*, MILANO 1989

Pontus HULTEN/Germano CELANT (Hrsg.), Italian Art 1900–1945, Ausst.-Kat. MILANO 1989.

Ausst.-Kat.: *De Pisis a Milano*, MILANO 1991

Claudia GIAN FERRARI (Hrsg.), De Pisis a Milano, Ausst.-Kat. MILANO 1991.

Ausst.-Kat.: „*Transform*“, BASEL 1992

Theodora VISCHER, (Hrsg.), „Transform“. Bild, Objekt, Skulptur im 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat. BASEL 1992.

Ausst.-Kat.: *Giorgio de Chirico Pictor optimus*, ROMA 1993

Fabio BENZI/Maria Grazia TOLOMEO SPERANZA/Mario URSINO (Hrsg.), Giorgio de Chirico Pictor Optimus. Pittura, Disegno, Teatro, Ausst.-Kat. ROMA 1993.

Ausst.-Kat.: *De Pisis, dalle avanguardie al diario*, MILANO 1993

Renato BARILLI (Hrsg.), De Pisis, dalle avanguardie al diario, Ausst.-Kat. MILANO 1993.

Ausst.-Kat.: *Giorgio Morandi*, MÜNCHEN 1993

Ernst-Gerhard GÜSE/Franz Armin MORAT (Hrsg.), Giorgio Morandi, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 1993.

Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis: opere dal '20 al '48*, MILANO 1994

Claudia GIAN FERRARI, Filippo de Pisis: opere dal '20 al '48, Ausst.-Kat. MILANO 1994 (4-seitigen Text, ohne Seitenangabe).

Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis, Natura morte*, MILANO 1996

Claudia GIAN FERRARI (Hrsg.), Filippo de Pisis, Nature morte, Ausst.-Kat. MILANO 1996.

Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis nel centenario della nascita*, FIRENZE 1996

Daniela DE ANGELIS/Luisa LAUREATI (Hrsg.), Filippo De Pisis nel centenario della nascita: La felicità del dipingere, Ausst.-Kat. FIRENZE 1996.

Ausst.-Kat.: *De Pisis*, FERRARA 1996

Andrea BUZZONI (Hrsg.), De Pisis, Ausst.-Kat. FERRARA 1996.

Ausst.-Kat.: *Canto d'Amore*, BASEL 1996

Gottfried BOEHM/Ulrich MOSCH/Katharina SCHMIDT (Hrsg.), Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935, Ausst.-Kat. BASEL 1996.

Ausst.-Kat.: *Eine Reise ins Ungewisse*, ZÜRICH 1997

Guido MAGNAGUAGNO/Juri STEINER (Hrsg.), Eine Reise ins Ungewisse. Arnold Böcklin – Giorgio de Chirico – Max Ernst, Ausst.-Kat. ZÜRICH 1997.

Ausst.-Kat.: *Morandi ultimo*, MILANO 1997

Laura MATTIOLI ROSSI (Hrsg.), Morandi ultimo: Nature morte 1950–1964, Ausst.-Kat. MILANO 1997.

Ausst.-Kat.: *Giorgio Morandi*, ROLANDSECK 1997

STIFTUNG HANS ARP UND SOPHIE TOEUBER – ARP E. V. (Hrsg.), Giorgio Morandi: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Ausst.-Kat. ROLANDSECK 1997.

Ausst.-Kat.: *Bartolomeo Bimbi*, FIRENZE 1998

Silvia MELONI TRKULJA/Lucia TONGIORSI TOMASI (Hrsg.), Bartolomeo Bimbi. Un pittore di piante e animali alla corte dei Medici, Ausst.-Kat. FIRENZE 1998.

Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis*, VALENCIA 2000

Marga PAZ/Peter WEIERMAIR (Hrsg.), Filippo de Pisis, Ausst.-Kat. VALENCIA 2000.

Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis – La poesia nei fiori e nelle cose*, MILANO 2000

Claudia GIAN FERRARI (Hrsg.), Filippo de Pisis – La poesia nei fiori e nelle cose, Ausst.-Kat. MILANO 2000.

Ausst.-Kat.: *Novecento*, MILANO 2000

Federica PIRANI (Hrsg.), Novecento. Arte e storia in Italia, Ausst.-Kat. MILANO 2000.

Ausst.-Kat.: *Giorgio Morandi*, TORINO 2000

Piergiovanni CASTAGNOLI (Hrsg.), Giorgio Morandi, Ausst.-Kat. TORINO 2000.

Ausst.-Kat.: *Giorgio Morandi. Die letzten Zeichnungen*, MÜNCHEN 2000

Michael SEMFF (Hrsg.), Giorgio Morandi. Die letzten Zeichnungen, Ausst.-Kat. MÜNCHEN 2000.

Ausst.-Kat.: *Artistenmetaphysik*, BERLIN 2000

Barbara STRAKA/Gudrun GORKA-REIMUS (Hrsg.), Artistenmetaphysik – Friedrich Nietzsche in der Kunst der Nachmoderne, Ausst.-Kat. BERLIN 2000.

Ausst.-Kat.: *Vaghe stelle dell'orsa...*, MILANO 2000

Giuseppe MERCENARO/Piero BORAGINA (Hrsg.), Vaghe stelle dell'orsa... Gli infiniti di Giacomo Leopardi, Ausst.-Kat. MILANO 2000.

Ausst.-Kat.: *Die andere Moderne – De Chirico/Savinio*, OSTFILDERN-RUIT 2001  
Paolo BALDACCI/Wieland SCHMIED (Hrsg.), *Die andere Moderne: De Chirico/ Savino*,  
Ausst.-Kat. OSTFILDERN-RUIT 2001.

Ausst.-Kat.: *Der kühle Blick*, MÜNCHEN 2001  
Wieland SCHMIED (Hrsg.), *Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre*, Ausst.-Kat.  
MÜNCHEN 2001.

Ausst.-Kat.: *La natura della natura morta*, MILANO 2001  
Peter WEIERMAIR (Hrsg.), *La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni*,  
Ausst.-Kat. MILANO 2001.

Ausst.-Kat.: *Stille Welt. Italienische Stilleben*, MILANO 2002  
Mina GREGORI (Hrsg.), *Stille Welt. Italienische Stilleben. Arcimboldo, Caravaggio,  
Strozzi...*, Ausst.-Kat. MILANO 2002.

Ausst.-Kat.: *Das Flämische Stilleben 1550–1680*, LINGEN 2002  
Wilfried SEIPEL (Hrsg.), *Das Flämische Stilleben 1550–1680*, Ausst.-Kat. LINGEN 2002.

Ausst.-Kat.: *Futurismus*, MILANO 2003  
Evelyn BENESCH/Ingrid BRUGGER (Hrsg.), *Futurismus. Radikale Avantgarde*, Ausst.-  
Kat. MILANO 2003.

Ausst.-Kat.: *Metafisica*, MILANO 2003  
Ester COEN (Hrsg.), *Metafisica*, Ausst.-Kat. MILANO 2003.

Ausst.-Kat.: *Filippo De Pisis*, TORINO 2005  
Gregorio MAZZONIS (Hrsg.), *Filippo De Pisis*, Ausst.-Kat. TORINO 2005.

Ausst.-Kat.: *Antonello da Messina*, MILANO 2006  
M. LUCCO (Hrsg.), *Antonello da Messina, l'opera completa*, Ausst.-Kat. MILANO 2006

Ausst.-Kat.: *Morandi 1890–1964*, MILANO 2009  
Maria Cristina BANDERA/Renato MIRACCO (Hrsg.), *Morandi 1890–1964*, Ausst.-Kat.  
MILANO 2009.

Ausst.-Kat.: *Uno sguardo nell'invisibile*, FIRENZE 2010  
Paolo BALDACCI/Guido MAGNAGUAGNO/Gerd ROSS (Hrsg.), *De Chirico, Max Ernst,  
Magritte, Balthus. Uno sguardo nell'invisibile*, Ausst.-Kat. FIRENZE 2010.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

ABB. 1

Giorgio de Chirico, *L'énigme de l'heure* (1910–1911), Öl auf Leinwand, 55 x 71 cm, Privatsammlung. Abb. aus: BALDACCİ 1997, S. 103.

ABB. 2

Giorgio de Chirico, *La lassitude de l'infini* (1912), Öl auf Leinwand, 44 x 112 cm, Privatsammlung. Abb. aus: BALDACCİ 1997, S. 133.

ABB. 3

Giorgio de Chirico, *La grande tour* (1913), Öl auf Leinwand, 123,5 x 52,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Abb. aus: BALDACCİ 1997, S. 174.

ABB. 4

Giorgio de Chirico, *L'énigme de l'oracle* (1909), Öl auf Leinwand, 42 x 61 cm, Privatsammlung. Abb. aus: BALDACCİ 1997, S. 77.

ABB. 5

Giorgio de Chirico, *L'énigme d'un après-midi d'automne* (1909), Öl auf Leinwand, 45 x 60 cm, Privatsammlung, Buenos Aires. Abb. aus: BALDACCİ 1997, S. 82.

ABB. 6

Giorgio de Chirico, *Le muse inquietanti* (1924–1925), Tempera auf Pappe, 94 x 62 cm, Staatsgemäldesammlung, München. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Eine Reise ins Ungewisse*, ZÜRICH 1997, S. 264.

ABB. 7

*La Mole Antonelliana*, Torino (1863–1888). Abb. aus: BALDACCİ 1997, S. 145.

ABB. 8

*Acquedukt von Asciano bis Pisa* (1601–1613). Abb. aus: Storia dell'arte italiana, Parte III, Volume V, TORINO 1993, Abb. 193.

ABB. 9

*Münchener Hofgartenarkaden*. Abb. aus: SCHMIED 1989, S. 23.

ABB. 10

Max Klinger, *Spaziergänger (Der Überfall)* (1878), Öl auf Holz, 37 x 86 cm, Nationalgalerie, Berlin. Abb. aus: Kat.: *Nationalgalerie Berlin*, LEIPZIG 2001, S. 203.

ABB. 11

Giorgio de Chirico, *La méditation automnale* (1911–1912), Öl auf Leinwand, 53,3 x 69,8 cm, Sammlung F. de Menil, New York. Abb. aus: BALDACCİ 1997, S. 117.

ABB. 12

Antonello da Messina, *San Girolamo nello studio* (um 1475), Öl auf Holz, 45,7 x 36,2 cm, National Gallery, London. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Antonello da Messina*, MILANO 2006, S. 213.

ABB. 13

Arnold Böcklin, *Odysseus und Kalypso* (1882), Öl auf Holz, 104 x 150 cm, Kunstmuseum Basel. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Arnold Böcklin*, HEIDELBERG 2001, S. 278.

ABB. 14

Giorgio de Chirico, *L'après-midi d'Ariane* (1913), Öl auf Leinwand, 134,5 x 65 cm, Privatsammlung, Paris. Abb. aus: BALDACCI 1997, S. 172.

ABB. 15

Filippo de Pisis, *Conchiglie* (1923), Öl auf Leinwand, 42 x 54 cm, Privatsammlung. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis*, MILANO 2000, S. 25.

ABB. 16

Filippo de Pisis, *Marina con conchiglie* (1916), Öl auf Pappe, 50 x 66 cm, Privatsammlung, Roma. Abb. aus: *De Pisis*, (Catalogo generale), MILANO 1991, S. 21.

ABB. 17

Filippo de Pisis, *Natura morta occidentale* (1919), Tempera und Collage auf Papier (auf Leinwand gezogen), 36 x 27 cm, Galleria dello Scudo, Verona. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis*, TORINO 2005, S. 117.

ABB. 18

Joris Hoefnagel, *Krusten- und Weichtiere* (Einzelblätter aus dem Zyklus der „Vier Elemente“ – Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ) Feder, Aquarell und Gouache auf Pergament, 14,3 x 19,5 cm, Národní galerie, Prag. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Das Flämische Stillleben 1550–1680*, LINGEN 2002, S. 69.

ABB. 19

Joris Hoefnagel, *Walfische*, (Einzelblätter aus dem Zyklus der „Vier Elemente“ – Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts), Feder, Aquarell und Gouache auf Pergament, 14,5 x 19,4 cm, Kunstsammlungen Weimar. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Das Flämische Stillleben 1550–1680*, LINGEN 2002, S. 69.

ABB. 20

Jan van Kessel d. Ä., *Insekten und Blüten* (1653), Holz, 11,4 x 14 cm, Privatsammlung. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Das Flämische Stillleben 1550–1680*, LINGEN 2002, S. 95.

ABB. 21

Jan van Kessel d. Ä., *Insekten* (1660), Kupfer, 17 x 23 cm, Musée des Beaux –Arts, Straßburg. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Das Flämische Stillleben 1550–1680*, LINGEN 2002, S. 101.

ABB. 22

Filippo de Pisis, *Funghi con la chiesa di Saint-Sulpice* (1933), Öl auf Pappe (auf Leinwand gezogen), 45 x 59 cm, Privatsammlung. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis*, MILANO 2000, S. 63.

ABB. 23

Filippo de Pisis, *Natura morta e foglia* (1943), Öl auf Leinwand, 40 x 60 cm, Privatsammlung. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis*, MILANO 2000, S. 123.

ABB. 24

Filippo de Pisis, *Natura morta marina* (1943), Öl auf Leinwand, 50 x 97 cm, Privatsammlung. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis*, MILANO 2000, S. 125.

ABB. 25

Filippo de Pisis, *Natura morta con pavoncella* (1927), Öl auf Leinwand, 65 x 82 cm, Pinacoteca di Brera, Milano. Abb. aus: BALLO 1968, S. 188–189.

ABB. 26

Bartolomeo Bimbi, *Frutta e uccelli* (um 1696), Öl auf Leinwand, 73 x 87 cm, Palazzo Pitti (depositi), Firenze. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Le belle forme della Natura*, MODENA 2001, S. 63.

ABB. 27

Filippo de Pisis, *Composizione con pesce, agli e vela bianca* (1946–1947), Öl auf Pappe auf Holz, 23 x 32 cm, Privatsammlung. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis*, MILANO 2000, S. 137.

ABB. 28

Giorgio Morandi, *Natura Morta* (1956), Öl auf Leinwand, 35,5 x 35 cm, Museo Morandi (Mambo), Bologna. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Morandi ultimo*, MILANO 1997, S. 177.

ABB. 29

Giorgio Morandi, *Natura Morta* (1959), Öl auf Leinwand, 25,7 x 35,7 cm, Privatsammlung. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Morandi ultimo*, MILANO 1997, S. 189.

ABB. 30

Giorgio Morandi, *Natura morta* (1958), Öl auf Leinwand, 25 x 35,5 cm, Privatsammlung. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Morandi*, MÜNCHEN 1981, Abb. 79 (ohne Seitenangabe).

ABB. 31

Giorgio Morandi, *Natura morta* (1953), Öl auf Leinwand, 36 x 41 cm, Privatsammlung, London. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Morandi*, MÜNCHEN 1981, Abb. 59 (ohne Seitenangabe).

ABB. 32

Giorgio Morandi, *Natura Morta* (1962), Öl auf Leinwand, 35 x 35 cm, Museo Morandi (Mambo), Bologna. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Morandi*, MÜNCHEN 1993, S. 44.

ABB. 33

Giorgio Morandi, *Natura morta* (1963), Öl auf Leinwand, 25 x 30 cm, Museo Morandi (Mambo), Bologna. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Giorgio Morandi*, WUPPERTAL 2004, S. 163.

ABB. 34

Giorgio Morandi, *Natura Morta* (1964), Öl auf Leinwand, 30 x 30 cm, Privatsammlung, Roma. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Morandi*, MÜNCHEN 1993, S. 74.

ABB. 35

Giorgio Morandi, *Natura morta* (1960), Öl auf Leinwand, 30,5 x 40,5 cm, Museo Morandi (Mambo), Bologna. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Morandi*, MÜNCHEN 1993, S. 38.

ABB. 36

Filippo de Pisis, *Pesci nel paesaggio di Pomposa* (1928 ?), Öl auf Pappe, 50 x 75 cm, Museo di arte moderna e contemporanea „Filippo de Pisis“, Ferrara. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Filippo de Pisis*, GENOVA 1985, (ohne Seitenangabe).

ABB. 37

Giuseppe Recco, *Pesci con bacile di rame* (1670), Öl auf Leinwand, 57 x 75 cm, Privatsammlung. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Stille Welt*, MÜNCHEN 2003, S. 209.

## ABBILDUNGEN

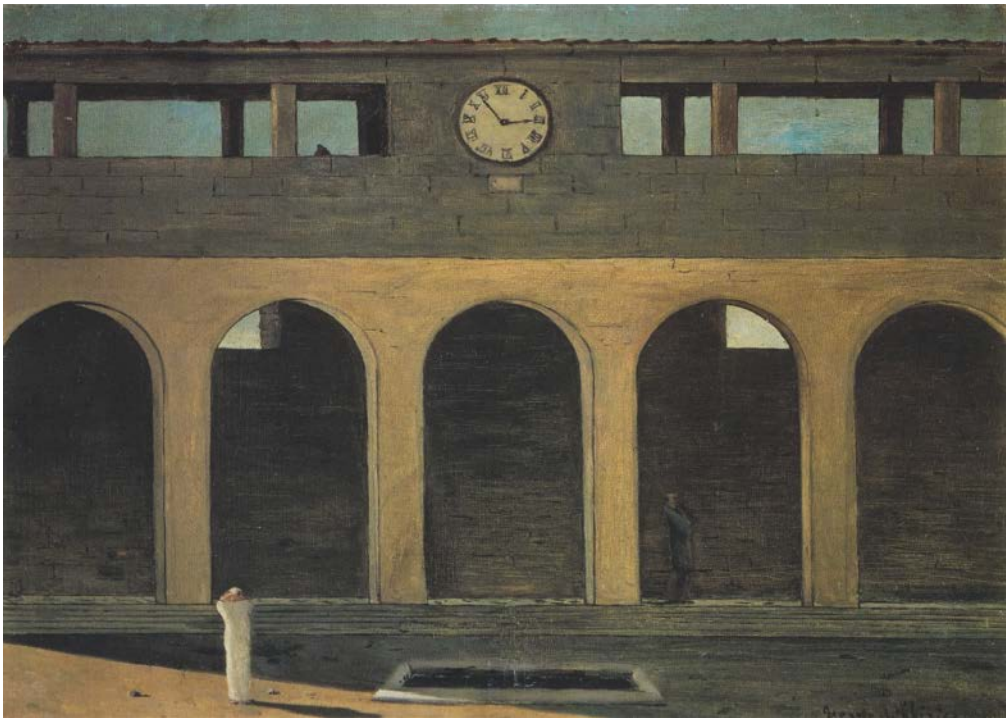


ABB.1

Giorgio de Chirico, *L'énigme de l'heure* (1910–1911), Öl auf Leinwand, 55 x 71 cm, Privatsammlung. Abb. aus: BALDACCI 1997, S. 103.



ABB.2

Giorgio de Chirico, *La lassitude de l'infini* (1912), Öl auf Leinwand, 44 x 112 cm, Privatsammlung. Abb. aus: BALDACCI 1997, S. 133.



ABB.3  
Giorgio de Chirico, La grande tour (1913), Öl auf  
Leinwand, 123,5 x 52,5 cm, Kunstsammlung  
Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Abb. aus:  
BALDACCI 1997, S. 174.



ABB.4  
Giorgio de Chirico, L'énigme de l'oracle (1909), Öl auf Leinwand, 42 x 61 cm,  
Privatsammlung. Abb. aus: BALDACCI 1997, S. 77.



ABB.5

Giorgio de Chirico, L'énigme d'un après-midi d'automne (1909), Öl auf Leinwand, 45 x 60 cm, Privatsammlung, Buenos Aires. Abb. aus: BALDACCI 1997, S. 82.

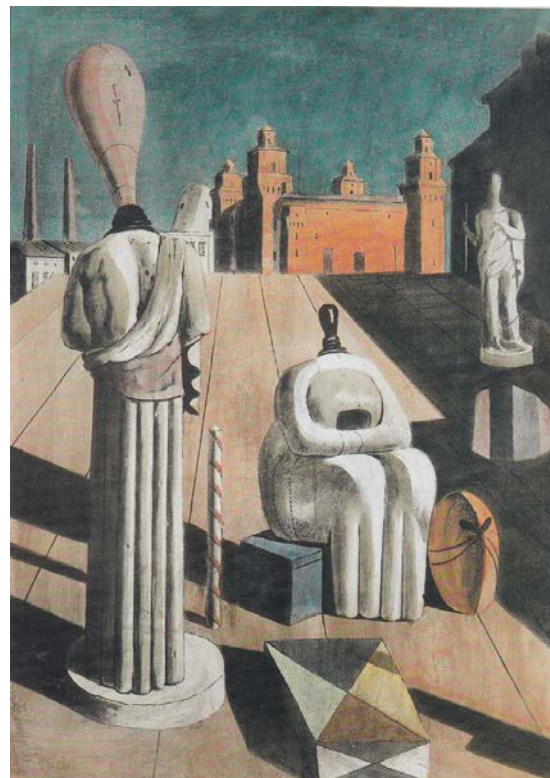


ABB.6

Giorgio de Chirico, Le muse inquietanti (1924–1925), Tempera auf Pappe, 94 x 62 cm, Staatsgemäldesammlung, München. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Eine Reise ins Ungewisse, ZÜRICH 1997, S. 264.

ABB.7  
La Mole Antonelliana, Torino  
(1863–1888). Abb. aus:  
BALDACCI 1997, S. 145.

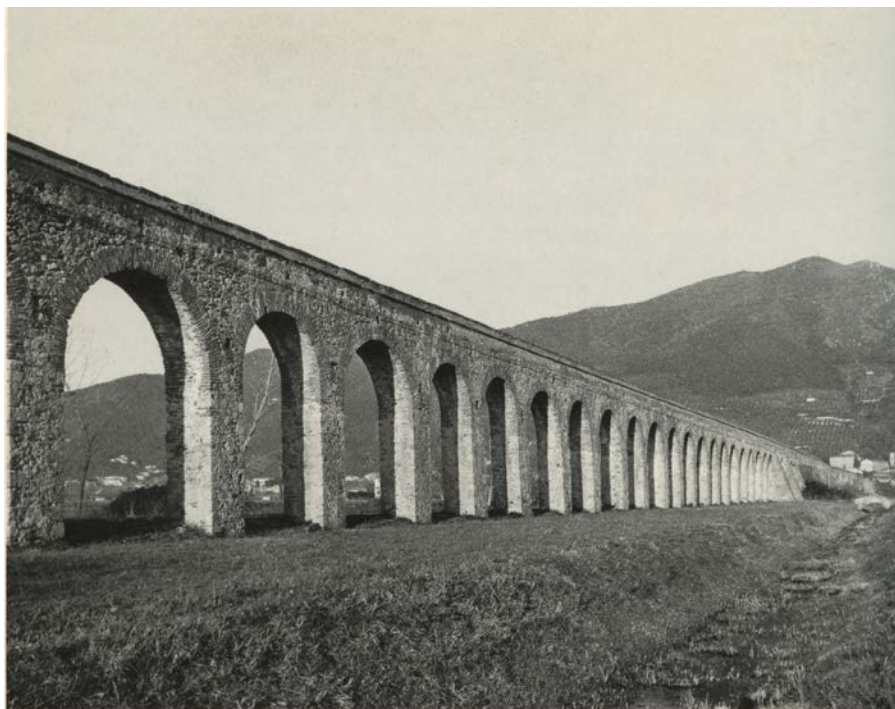


ABB.8  
Acquedukt von Asciano bis Pisa (1601–1613). Abb. aus: Storia dell'arte  
italiana, Parte III, Volume V, TORINO 1993, Abb. 193.



ABB.9  
Münchener Hofgarten-  
arkaden. Abb. aus: SCHMIED  
1989, S. 23.

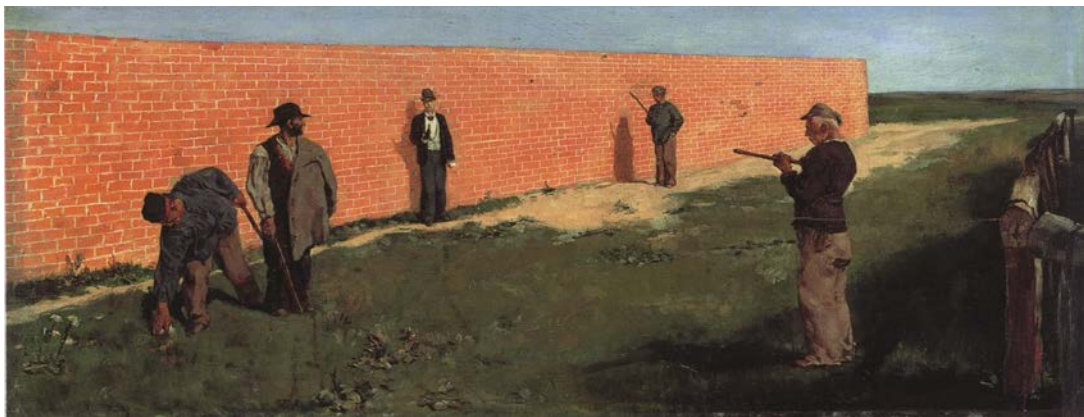
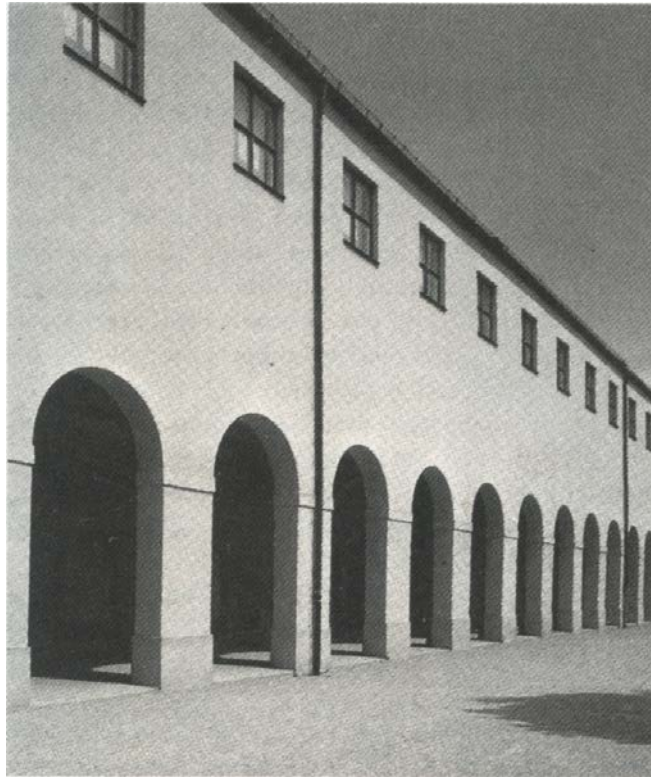


ABB.10  
Max Klinger, Spaziergänger (Der Überfall) (1878), Öl auf Holz, 37 x 86 cm, Nationalgalerie, Berlin. Abb.  
aus: Kat.: Nationalgalerie Berlin, LEIPZIG 2001, S. 203.



ABB.11

Giorgio de Chirico, La méditation automnale (1911–1912), Öl auf Leinwand, 53,3 x 69,8 cm, Sammlung F. de Menil, New York. Abb. aus: BALDACCI 1997, S. 117.

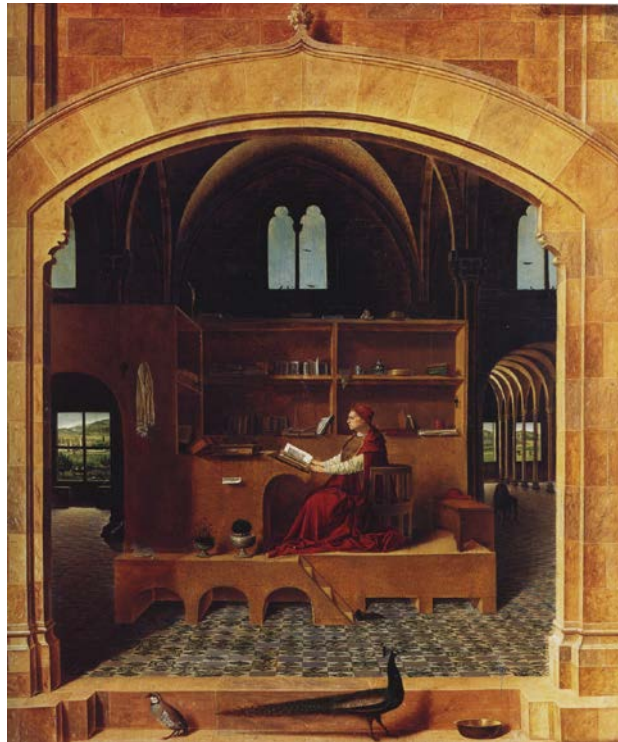


ABB.12

Antonello da Messina, San Girolamo nello studio (um 1475), Öl auf Holz, 45,7 x 36,2 cm, National Gallery, London. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Antonello da Messina, MILANO 2006, S. 213.



ABB.13

Arnold Böcklin, *Odysseus und Kalypso* (1882), Öl auf Holz, 104 x 150 cm, Kunstmuseum Basel. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Arnold Böcklin, HEIDELBERG 2001, S. 278.



ABB.14

Giorgio de Chirico, *L'après-midi d'Ariane* (1913), Öl auf Leinwand, 134,5 x 65 cm, Privatsammlung, Paris. Abb. aus: BALDACCI 1997, S. 172.





ABB.15

Filippo de Pisis, Conchiglie (1923), Öl auf Leinwand, 42 x 54 cm, Privatsammlung. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Filippo de Pisis, MILANO 2000, S. 25.



ABB.16

Filippo de Pisis, Marina con conchiglie (1916), Öl auf Pappe, 50 x 66 cm, Privatsammlung, Roma. Abb. aus: De Pisis, (Catalogo generale), MILANO 1991, S. 21.

ABB.17

Filippo de Pisis, *Natura morta occidentale* (1919), Tempera und Collage auf Papier (auf Leinwand gezogen), 36 x 27 cm, Galleria dello Scudo, Verona. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Filippo de Pisis, TORINO 2005, S. 117.

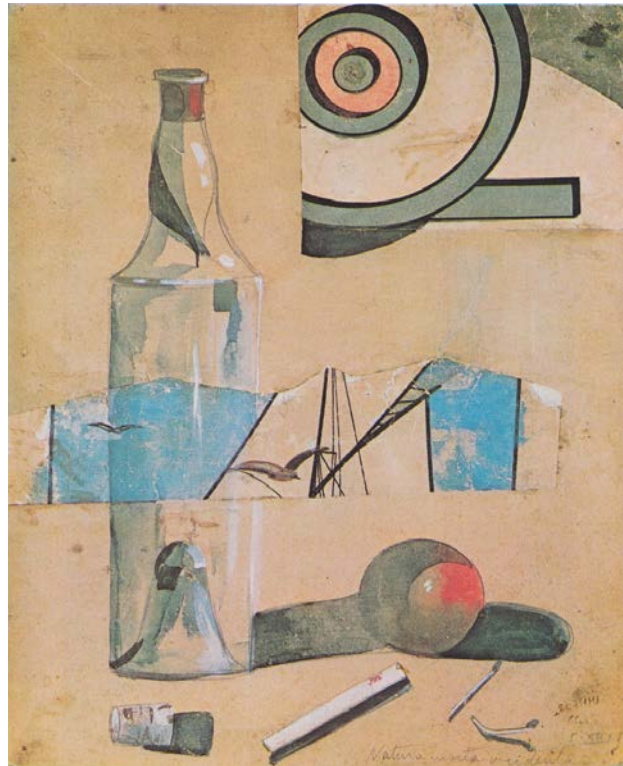


ABB.18

Joris Hoefnagel, *Krusten- und Weichtiere* (Einzelblätter aus dem Zyklus der „Vier Elementen-te“ – Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ) Feder, Aquarell und Gouache auf Pergament, 14,3 x 19,5 cm, Národní galerie, Prag. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Das Flämische Stilleben 1550–1680, LINGEN 2002, S. 69.



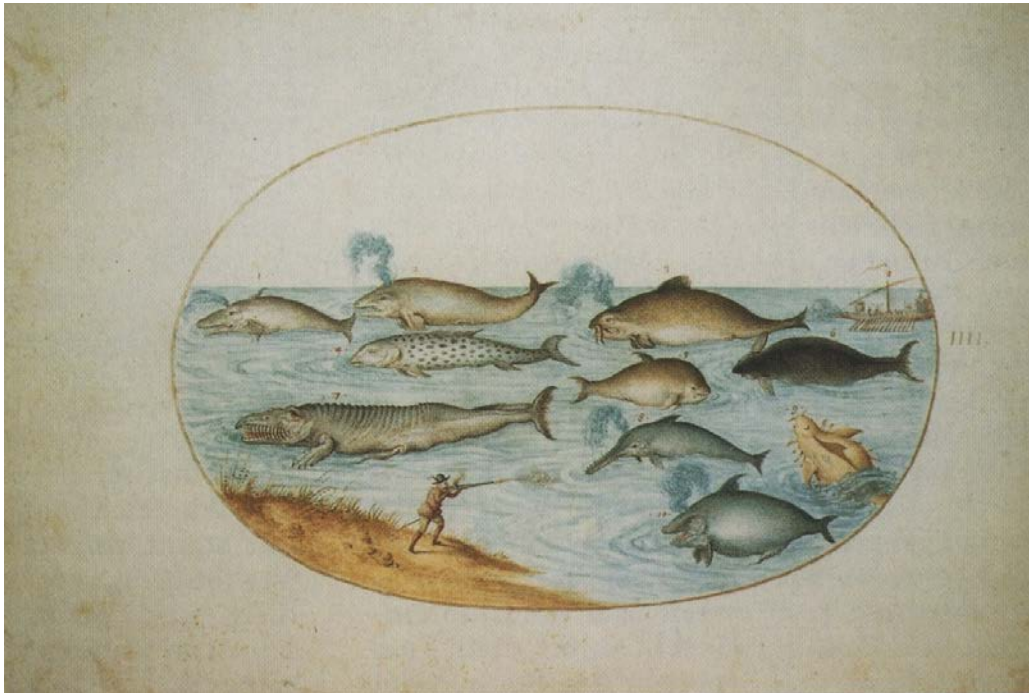


ABB.19

Joris Hoefnagel, Walfische, (Einzelblätter aus dem Zyklus der „Vier Elemente“ – Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts), Feder, Aquarell und Gouache auf Pergament, 14,5 x 19,4 cm, Kunstsammlungen Weimar. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Das Flämische Stillleben 1550–1680, LINGEN 2002, S. 69.



ABB.20

Jan van Kessel d. Ä., Insekten und Blüten (1653), Holz, 11,4 x 14 cm, Privatsammlung. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Das Flämische Stillleben 1550–1680, LINGEN 2002, S. 95.



ABB.21

Jan van Kessel d. Ä., Insekten (1660), Kupfer, 17 x 23 cm, Musée des Beaux -Arts, Straßburg. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Das Flämische Stilleben 1550–1680, LINGEN 2002, S. 101.



ABB.22

Filippo de Pisis, Funghi con la chiesa di Saint-Sulpice (1933), Öl auf Pappe (auf Leinwand gezogen), 45 x 59 cm, Privatsammlung. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Filippo de Pisis, MILANO 2000, S. 63.





ABB.23

Filippo de Pisis, *Natura morta e foglia* (1943), Öl auf Leinwand, 40 x 60 cm, Privatsammlung.  
Abb. aus: Ausst.-Kat.: Filippo de Pisis, MILANO 2000, S. 123.



ABB.24

Filippo de Pisis, *Natura morta marina* (1943), Öl auf Leinwand, 50 x 97 cm, Privatsammlung.  
Abb. aus: Ausst.-Kat.: Filippo de Pisis, MILANO 2000, S. 125.



ABB.25

Filippo de Pisis, *Natura morta con pavoncella* (1927), Öl auf Leinwand, 65 x 82 cm, Pinaco-teca di Brera, Milano. Abb. aus: BALLO 1968, S. 188–189.



ABB.26

Bartolomeo Bimbi, *Frutta e uccelli* (um 1696), Öl auf Leinwand, 73 x 87 cm, Palazzo Pitti (depositi), Firenze. Abb. aus: Ausst.-Kat.: *Le belle forme della Natura*, MODENA 2001, S. 63.





ABB.27

Filippo de Pisis, *Composizione con pesce, agli e vela bianca* (1946–1947), Öl auf Pappe auf Holz, 23 x 32 cm, Privatsammlung. Abb. aus: *Ausst.-Kat.: Filippo de Pisis*, MILANO 2000, S. 137.



ABB.28

Giorgio Morandi, *Natura Morta* (1956), Öl auf Leinwand, 35,5 x 35 cm, Museo Morandi (Mambo), Bologna. Abb. aus: *Ausst.-Kat.: Morandi ultimo*, MILANO 1997, S. 177.



ABB.29

Giorgio Morandi, *Natura Morta* (1959), Öl auf Leinwand, 25,7 x 35,7 cm, Privatsammlung. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Morandi ultimo, MILANO 1997, S. 189.



ABB.30

Giorgio Morandi, *Natura Morta* (1958), Öl auf Leinwand, 25 x 35,5 cm, Privatsammlung. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Morandi, MÜNCHEN 1981, Abb. 79 (ohne Seitenangabe).



ABB.31

Giorgio Morandi, *Natura morta* (1953), Öl auf Leinwand, 36 x 41 cm, Privatsammlung, London. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Morandi, MÜNCHEN 1981, Abb. 59 (ohne Seitenangabe).



ABB.32

Giorgio Morandi, *Natura Morta* (1962), Öl auf Leinwand, 35 x 35 cm, Museo Morandi (Mambo), Bologna. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Morandi, MÜNCHEN 1993, S. 44.

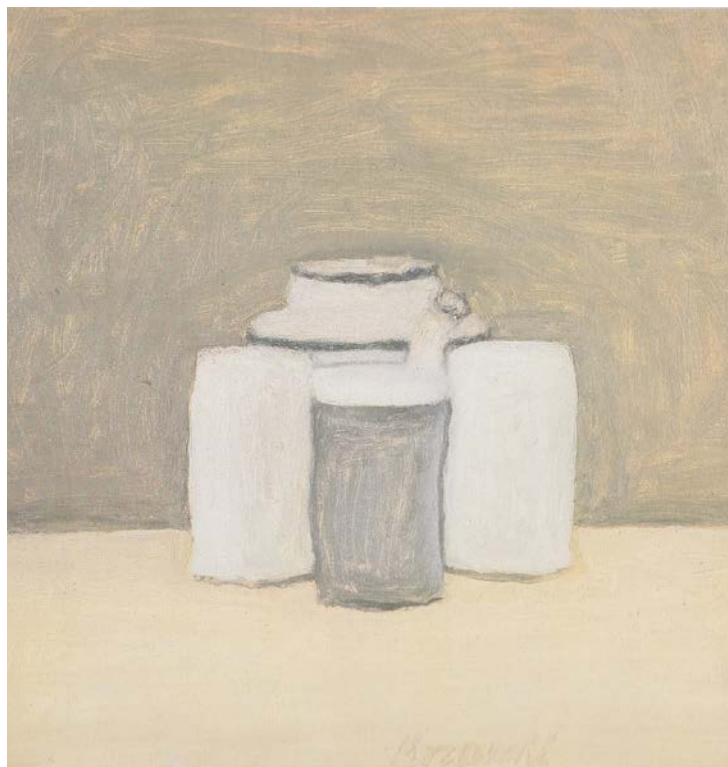




ABB.33

Giorgio Morandi, *Natura morta* (1963), Öl auf Leinwand, 25 x 30 cm, Museo Morandi (Mambo), Bologna. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Giorgio Morandi, WUPPERTAL 2004, S. 163.



ABB.34

Giorgio Morandi, *Natura Morta* (1964), Öl auf Leinwand, 30 x 30 cm, Privatsammlung, Roma. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Morandi, MÜNCHEN 1993, S. 74.





ABB.35

Giorgio Morandi, *Natura morta* (1960), Öl auf Leinwand, 30,5 x 40,5 cm, Museo Morandi (Mambo), Bologna. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Morandi, MÜNCHEN 1993, S. 38.



ABB.36

Filippo de Pisis, *Pesci nel paesaggio di Pomposa* (1928 ?), Öl auf Papp, 50 x 75 cm, Museo di arte moderna e contemporanea „Filippo de Pisis“, Ferrara. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Filippo de Pisis, GENOVA 1985, (ohne Seitenangabe).



ABB.37

Giuseppe Recco, Pesci con bacile di rame (1670), Öl auf Leinwand, 57 x 75 cm, Privatsamm-lung. Abb. aus: Ausst.-Kat.: Stille Welt, MÜNCHEN 2003, S. 209.